

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III



TESIS DOCTORAL

El arte comprometido en España en los años 70 y 80

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José María Parreño Velasco

DIRIGIDA POR

Valeriano Boza

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-107-8

© José Ignacio Palacios Sanz, 1995

JOSE MARIA PARRERO VELASCO

EL ARTE COMPROMETIDO EN ESPAÑA EN LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA

VOLUMEN I

TESIS DOCTORAL AÑO 1995

DIRECTOR DE LA TESIS: D. VALERIANO BOZAL FERNANDEZ

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III CONTEMPORANEA

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

INDICE

volumen I

Preliminares	i
Presentación	1
Una Introducción al Arte Comprometido	7
1. La década de los ochenta y sus alteraciones	
1.1 La crítica a la Modernidad	23
1.2 El contexto español	40
2. El Arte Comprometido en los años ochenta	
2.1 El paradigma artístico	59
2.2 Las prácticas y los temas	
2.2.1. La Naturaleza como problema	
2.2.1.1. El pensamiento ecológico	83
2.2.1.2. Del land-art a la basura	94
2.2.1.3. Naturalezas vivas y muertas: panorama español	135
Perejaume	135
Adolfo Schlösser	144
Eva Lootz	152
Manuel Sáiz	160
2.2.2. La cuestión de los géneros	
2.2.2.1. El pensamiento feminista y sus alianzas	172
2.2.2.2. "Sus labores" artísticas: panorana internacional ..	193
2.2.2.3. Miradas y culturas "reapropiadas": panorama español.	219
Juan Luis Moraza	220

Patricia Gadea	229
Ana Prada	236
Paloma Navares	242
Eulalia Valldosera	249
Ana Laura Aláez	253
Begoña Montalbán	255
2.2.3. La "diferencia" como estigma social	
2.2.3.1. Nombrar, sujetar, determinar	261
2.2.3.2. Todos los "otros" posibles: el paradigma norteamericano	277
2.2.3.3. De la indiferencia y sus excepciones	286
Agustín Parejo School	298
Rogelio López Cuenca	306
Francesc Torres	310
Yolanda Herráez	313
2.2.4. La lucha contra el SIDA	
2.2.4.1. La enfermedad social	316
2.2.4.2. Dolor y Militancia	323
2.2.4.3. La limitada reacción al virus	352
Javier Codesal	353
The Carrying Society	358
José Espaliú	360
2.2.5. La ciudad como soporte y como tema	
2.2.5.1. La ciudad como medio de producción y comunicación..	373
2.2.5.2. El Arte Público crítico: panorama internacional ...	392
2.2.5.3. Perturbaciones urbanas: panorama español	423
Estrujenbank	423
Agustín Parejo School	428
Rogelio López Cuenca	435

2.2.6. Arte Político

2.2.6.1. Del compromiso a la resistencia	446
2.2.6.2. Denunciar, desvelar, desengañar	454
2.2.6.3. Memoria, conocimiento y vida diaria según algunos artistas españoles	471
Antoni Muntadas	475
Francesc Torres	490
Francesc Abad	503
Juan Ugalde	516
Isidoro Valcárcel Medina	526
Pedro G. Romero	539

volumen II

3. Bibliografía	1
4. Curricula de los artistas	20
5. Apéndice documental	107

PRELIMINARES

El objetivo de esta investigación es el estudio de las prácticas artísticas críticas que surgen en España desde finales de la década de los setenta y se prolongan hasta el presente. Nos hemos centrado en los años ochenta sin embargo, y en creaciones aún más recientes, ya que, por un lado, representa diferencias marcadas con la etapa anterior, y por otro, porque se han realizado ya otros estudios dedicados a lo que fueron las actitudes artísticas en relación con la sociedad a lo largo del franquismo. Al lector no le pasará desapercibida la referencia constante al arte comprometido que se realiza en los Estados Unidos, pero no es de extrañar, ya que ese país es el origen, en buena medida, de esta nueva oleada de artistas preocupados por su entorno social que aparece tras el alejamiento progresivo del marxismo y el rechazo del "socialismo real" por parte de artistas e intelectuales europeos. Por otro lado, es probable que cualquier estudio sobre el arte español en el mismo periodo sufriera del mismo escoramiento. La preponderancia del arte estadounidense en el mercado internacional ha tenido como consecuencia en nuestro país una hiperinformación de cuanto allí ocurre. En ocasiones -ya lo comentaremos- parece que los creadores españoles están más cerca de Manhattan que de los suburbios de sus ciudades. Esta orientación tiene una relevancia especial en artistas cuya vocación parece ser ocuparse de cuanto alrededor sucede.

El carácter de nuestra investigación nos ha obligado pues a enfrentarnos con una bibliografía básicamente anglosajona, con las dificultades de localización y manejo que se pueden suponer. Este hecho, y que no existiera un estudio sobre el arte

comprometido internacional que fuera accesible al lector español, ni por otra parte, estudio alguno sobre esta tendencia artística en nuestro propio país, ha acabado orientando nuestro trabajo hacia un objetivo algo más informativo que analítico. Hemos tratado de abarcar la mayor cantidad de datos y referencias posibles, y a partir de ellas podrán establecerse estudios particularizados. Pero hay también, tras esta opción metodológica, una posición personal que podríamos llamar "de principios": preferimos exponer a valorar, ofrecer elementos de juicio y establecer los contextos que permitan a un lector interesado sacar sus propias conclusiones. Tenemos un precedente impecable en el libro de Simón Marchán, Del arte objetual al arte del concepto, con el que, salvando todas las diferencias, esta investigación tiene ciertas similitudes.

En cuanto al método de exposición hemos seguido una pauta uniforme a lo largo de todo el estudio. El arte comprometido de este periodo se ocupa de temas muy distintos pero muy concretos: la destrucción de la naturaleza, las cuestiones del género, la lucha contra el SIDA, la marginación por razón de cultura o raza, la crítica socio-política, la crítica de los comportamientos socialmente determinados. Por lo tanto, hemos aislado cada uno de estos temas y procedido, primero, a presentar un marco teórico e histórico, luego a efectuar un repaso del panorama artístico internacional que se ocupa de cada cuestión y, finalmente nos hemos dedicado a los artistas españoles. Es decir, hemos articulado el estudio alrededor de los temas, no de los lenguajes ni las prácticas. Esto da como resultado, por ejemplo, que encontremos al mismo artista en distintos capítulos, o prácticas artísticas -como el "Arte Comunitario" o el activismo cultural-, referidas a los temas de que se ocupan, y sin un tratamiento

global. Todo criterio de organización de un universo tan vasto y tan promiscuo tiene sus inconvenientes, y éstos nos han parecido los más llevaderos.

Al estudio propiamente dicho de los artistas hemos querido añadir un apartado específico de Curricula, en que se relacionan sus exposiciones individuales y colectivas más destacadas, así como una selección de los textos escritos sobre ellos, y eventualmente, por los artistas mismos. También, por lo recóndito de algunos de los creadores españoles estudiados, o por la relevancia que tenían ciertos textos para comprender mejor sus obras, hemos confeccionado un Apéndice Documental que recoge una veintena de ellos, y que creemos servirá para situar mejor a los creadores y permitir que el lector los conozca "personalmente". La Bibliografía compulsada ha sido amplísima (¿cuál no lo parece a quien la tiene que buscar?), por lo que hemos renunciado a consignar algunos títulos de menor relevancia que la convertirían en definitivamente excesiva. La documentación fotográfica que se adjunta, con las limitaciones de un presupuesto en números rojos, trata de dar pistas sobre obras que, en muchos casos, son de difícil acceso, y en definitiva ahorrará descripciones prolijas.

A lo largo de los años de preparación de esta Tesis Doctoral el campo de estudio parecía ir ensanchándose cada vez más y mucho del tiempo empleado en ella se ha gastado en buscar fuera de España libros y documentos sin los cuales no habría podido llevarse a cabo. Somos conscientes de que queda mucho por investigar en este campo, que la selección de artistas extranjeros, más allá de ciertos nombres indiscutibles, es fruto de la arbitrariedad del gusto y del azar bibliográfico. Con todo,

y dejando de lado el carácter provisional que tiene todo estudio de un sujeto vivo, que cambia y se construye a sí mismo, esperamos haber cumplido con nuestro objetivo de presentar un fenómeno que, como el arte comprometido, habla tanto del arte como de la sociedad en que se desarrolla.

PRESENTACION

El descubrimiento de que el arte o la literatura comprometidos no tienen que ser necesariamente políticos es posterior al de que la violencia social más dura no es la de las bombas y las cárceles. Este será el punto de partida de la mayoría de los artistas que aquí se presentan. Y ello supone un cambio fundamental de actitud frente a lo que ha sido el compromiso del artista en épocas precedentes. La crisis del marxismo que tuvo lugar en los años sesenta y setenta, y la posterior desaparición del bloque socialista, acabó confluyendo con la emergencia de colectividades y problemáticas nuevas, y en el terreno del pensamiento, con las diversas revisiones de la Modernidad y el papel del artista modernista. El resultado es que el arte comprometido actual es no sólo ajeno a determinaciones partidistas, sino en ocasiones, a las ideologías. Los artistas comprometidos, como por otra parte muchos de los movimientos sociales más pujantes, se movilizan ante problemas concretos, y no con una falsilla de soluciones prestas a aplicar sea cual sea el caso.

Siguiendo la enseñanza de las prácticas que se fraguaron en torno al arte conceptual, la preocupación de los artistas de hoy es más suscitar preguntas que dar respuestas, más promover una experiencia descodificada del entorno que transformarle, más "expropiar" una mirada que el patriarcado ha configurado a su medida que reivindicar la igualdad de derechos con el hombre. Por otro lado, el concepto de lo político, en simetría con el de arte, se ha visto "ensanchado", hasta abarcar fenómenos que antes le eran ajenos. La crítica del consumo realizada por Baudrillard o el análisis de los "micropoderes" de Foucault están en el origen de esa ampliación.

En el proyecto moderno de transformar el mundo jugaba un papel esencial el arte como contrapunto de la racionalidad como

única instancia de gobierno. El pragmatismo político, en su bienintencionado afán modernizador, aplasta sin piedad las ilusiones y las vidas concretas de miles de seres humanos. La frase que podría resumir el espíritu de este tipo de proyectos de emancipación bien pudiera ser la del jacobino Saint-Just en el drama de Buchner La muerte de Dantón: "¿Qué diferencia hay entre morir de una epidemia y morir de la revolución?". El arte modernista ha hecho poco, parece, por contestar a esta pregunta. El arte postmodernista descreo de la tesis de Adorno sobre la necesaria "negatividad" de un arte que se quiera crítico. Entre los rasgos que le caracterizan está el ataque a la autonomía artística, a la autoría y al mismo carácter de "genio" artístico. El Arte Comunitario y el activismo artístico, por un lado, y por otro, las "obras" con dimensión constructiva o efectiva, llevan hasta sus últimas consecuencias la ampliación del concepto de arte propuesta por Beuys, dando lugar a trabajos que son verdaderamente "útiles", y en los que lo artístico no obstaculiza su incidencia en el mundo real. Esta vez el ataque se centra en la autonomía del arte. Nada parece menos aceptable a muchos de estos artistas postmodernos que la caracterización del pintor que hiciera Ortega en El arte deshumanizado, donde para explicar la actitud óptima del artista nos presentaba el lecho de un moribundo, y una serie de personajes más o menos interesados por su salud. El que por fuerza debía preocuparse menos por ella habría de ser el pintor, para poder así captar mejor los contraluces. El descrédito de la modernidad ha llevado de la mano al del modernismo como contrapunto crítico que hubiera podido ser de la primera. Es, otra vez, la tan traída y llevada Postmodernidad la que impugna esa separación de las esferas del arte, la moral y la ciencia que consagrara el proyecto Ilustrado

en cuya estela aún estamos tratando de mantenernos a flote.

Los artistas críticos actuales se han centrado en dos tipos de objetivos. Unos son las problemáticas concretas: la degradación del medio natural, la lucha contra el Sida, contra la discriminación por razón de cultura o de raza, las cuestiones de género, la crítica social, de los medios de comunicación de la anomia de la vida urbana, etc. El otro bloque es la variedad de las críticas culturales, entendida ésta como el medio privilegiado de imposición hegemónica. Común a ambos terrenos es la crítica a la prerepresentación, que el postmodernismo entiende no ya como reflejo de lo real sino como instrumento de su construcción.

La continuidad con las prácticas artísticas de los años sesenta-setenta parece estar clara. Una de las cuestiones en las que se marcan diferencias es en la preocupación de los artistas actuales por ampliar la audiencia de sus creaciones, para evitar que les suceda lo mismo que a sus predecesores, que en lugar de hacer estallar el objeto artístico lo que lograron fue ampliar el tamaño de las Galerías.

Decíamos que la práctica artística de estos años ha centrado muchas de sus críticas en la misma representación, considerada como un elemento privilegiado del dominio hegemónico. Por tanto, es lógica la proliferación de "apropiacionismos", interferencias y descontextualizaciones de las representaciones existentes, en beneficio de "limpiar" la mirada o hacernos conscientes de hasta qué punto una imagen es una orden que se le da a los ojos. Conscientes de que no es posible encontrar un lugar fuera del sistema desde el que éste pueda ser criticado, nuestros artistas optan, más que por constituirse en una nueva vanguardia, por conjurarse en una cierta "resistencia". No surge, por tanto, la pretensión de escapar del sistema artístico y sus códigos, tal y

como hicieran sus colegas de los años sesenta y setenta. El objetivo de muchas de estos artistas es más bien burlarse del sistema desde dentro, obligándole a replantearse constantemente las categorías con que presentarlos. Por tanto ya no resultará cierta la afirmación de Adorno de que el arte crítico fracasa en el momento en que es integrado por el sistema artístico. Acaso no quepa ahora plantearse la marginalidad al sistema como la mejor arma de combate -tanto contra éste como contra el orden social que representa-. Acaso es en su completa y voluntaria integración en donde resida la potencia de su crítica. Si sus obras no se presentaran como obras de arte acaso no tendrían incidencia ni sentido alguno. Su eficacia reside precisamente en la pretensión artística de las propuestas, no en que estas traten de fundir arte y vida, sino que bien asentadas como arte nos hagan ver lo frágil e inadecuado que este concepto para definirlos, cuán negativo puede ser seguir manteniendo las separaciones entre moral, ciencia y arte que propusieran los ilustrados.

Por lo que se refiere a los artistas españoles estudiados, creemos que ha sido determinante para su aparición el afán de la cultura española de integrarse definitivamente en un contexto internacional. Siendo más directos: la aparición de un arte comprometido en España es, a nuestro juicio, una consecuencia más de la internacionalización del arte, y menos el producto de una reflexión aislada y personal. Prueba de ello es que surgieron antes que las aún escasas organizaciones sociales que se ocupan de estos mismos temas, o si han sido simultáneas, de la falta de conexión entre práctica artística y activismo. También es cierto que el (re)surgimiento de un arte crítico español se produce, a finales de los años ochenta, tras un periodo de mercantilización

artística que alcanzó grados de caricatura. La aparición de críticos españoles interesados en el arte comprometido fue un factor que favoreció también su emergencia. A esa, en nuestra opinión, falta de raíces autóctonas, debe añadirse el carácter conservador del arte español, desde su sistema de enseñanza al de distribución, y a la ausencia de un sustrato cultural en alguna medida alternativo a la cultura dominante. Acertemos o no en este diagnóstico, el hecho es que en nuestro país no han aparecido más de uno o dos artistas de interés que se ocupen del problema del Sida (siendo el país europeo con mayor número de afectados), que no existe un arte preocupado por la destrucción del mundo natural, como parecería lógico esperar ante problemas tan característicos como la desertización, y un largo etcétera que el lector construirá a medida que pase las páginas. Sin embargo, el hilo del compromiso se ha revitalizado el panorama artístico, a través de polémicas y con el surgimiento -y este sí que es un fenómeno real y significativo- de cierta cantidad de colectivos de artistas que habían desaparecido desde hacía décadas. Por otro lado, sean o no eficaces desde el punto de vista crítico, el interés de las propuestas artísticas que vamos a exponer es innegable. El arte español comprometido tiene, pues, en todo caso, como diría un partidario de la Teoría Crítica, "un momento de verdad". Valdrá la pena comprobarlo.

UNA INTRODUCCION AL ARTE COMPROMETIDO

Desde sus orígenes el arte ha reflejado las creencias y servido a las instituciones de la sociedad en que se desarrollaba. El arte como "retórica del poder" ha sido una constante en las ciudades-estado mesopotámicas, el Egipto faraónico, las civilizaciones clásicas y la Edad Media feudal (1). En el Renacimiento comienza un proceso de autonomización que se hará efectiva en el Estado burgués, el momento histórico en que se dan las condiciones necesarias para que acabe por surgir un arte político, comprometido, crítico, o comoquiera que queramos denominarlo en función de sus objetivos.

Peter Bürger distingue tres momentos en las relaciones entre el arte y la sociedad (2). El primero correspondería a un "Arte Sacro", por ejemplo el de la Alta Edad Media, en que servía como objeto de culto. El arte estaba integrado en la institución social de la religión y era producido colectivamente como artesanía. El segundo momento sería el del "Arte Cortesano", en el que éste sirve a la gloria del Príncipe y como autorretrato de la sociedad cortesana. Es parte de la praxis vital de la Corte del mismo modo que el arte sacro lo era de la comunidad de creyentes. La diferencia reside en que el artista es ahora un productor individual, y desarrolla la conciencia de su singularidad. La recepción, sin embargo, sigue siendo igualmente colectiva. A diferencia del arte sacro y el cortesano, que constituían parte integral de la praxis vital del receptor, el "Arte Burgués" se desarrolla en una esfera por completo ajena al comportamiento social de la vida burguesa. Su recepción es, por tanto, individual. Todo cuanto es ajeno a la praxis vital se convierte ahora en contenido de la obra de arte. La fase más extrema de esta evolución se alcanza en el esteticismo, que reivindica el arte como el propio contenido de la obra.

Pero si este momento representa la posibilidad máxima de enajenación de la vida social, ofrece también las mejores posibilidades para que, desde esa posición sin servidumbres, ejerza un papel de ideal, de espejo que refleje cuanto quiera y no cuanto deba. Y con el tiempo es también lo que le permitirá presentar alternativas al mismo orden social.

El Arte como medio de instrucción

Antes de llegar a este punto, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, se produjeron diversas reivindicaciones de la utilidad de la obra de arte, en el curso de un proceso histórico en que parecía necesario promover una instancia moralizante o armonizadora, frente a una ordenación social exclusivamente dirigida por la razón.

La propuesta de Schiller en sus Cartas sobre la Educación Estética del Hombre (1795) desarrollan la sugerencia expresada ya en El Teatro como Institución Moral (1735): la posibilidad de formas "almas bellas", individuos que cumplan con su deber sin distinguirlo del placer. La falta de madurez social que dio lugar al Terror en 1789 podría subsanarse a través de la frecuentación de obras de arte que refinen el espíritu. Diderot, en sus Ensayos sobre la Pintura (1766) había sido igualmente partidario de la función moralizante de las artes. Dentro de su particular entendimiento de la "sensibilidad", veía en ellas una posibilidad formativa que parecían ignorar las instituciones: "El teatro es un lugar muy respetuoso donde el perverso olvidará durante tres horas seguidas lo que él es. No se si el magistrado conoce bien la utilidad del teatro" (3). Es por esta razón que Diderot aprecia a Greuze frente a Boucher, y a cuantos plasman en sus lienzos una visión de la realidad que conmueva e impulse a la

virtud, frente a la "superficialidad" y el mero placer visual. A su vez, el neoclasicismo va a surgir como una forma de admirar y emular lo antiguo, en gran medida como un referente moral. Por ello no es accidental ni meramente historicista que la Revolución utilizase formas clásicas. El "Juramento de los Horacios" (1785) de David era así un programa de las virtudes que debían adornar a los héroes de la nueva sociedad, no sólo una contundente representación pictórica. Primaba en él su contenido espiritual frente al mero placer sensible de las formas (4).

En este repaso histórico merece destacarse el papel jugado por Daumier (1808-1879) como un precedente de lo que serán los artistas comprometidos de épocas venideras. Republicano revolucionario confeso, recogió en sus caricaturas la vida diaria con espíritu balzaciano y conciencia de la importancia de sus denuncias. Hasta tal punto que, para dotarlas de mayor difusión, utilizó la litografía. Marx lo admiró, como al propio Balzac, como un caso ejemplar de la capacidad concienciadora del arte.

Los artistas regirán la Utopía

La dimensión utilitaria del arte encontró un papel destacado en las teorías de los socialistas utópicos. Saint-Simon y sus seguidores veían en él un medio privilegiado de influencia y difusión de las ideas. Por esta razón Saint-Simon (1760-1825) atribuye a los artistas -en un sentido amplio, como "hombres de imaginación"- el liderazgo de la sociedad. La buena sociedad podrá alcanzarse "...cuando la literatura y las bellas artes se hayan puesto a la cabeza del movimiento y hayan infundido finalmente a la sociedad con la pasión por su propio bienestar."

(5). Estas propuestas contenían la idea de "vanguardia", que tan cara sería al comunismo y a las propias artes a lo largo de todo el siglo. El saintsimonismo propugnó asimismo un tipo de arquitectura de carácter utópico, cuyas vastas obras públicas se presentan como genuinas obras de arte. Otro socialista utópico, Fourier, concedió también gran importancia a la arquitectura como medio de ordenación de sus comunidades. Arquitectos como Tony Garnier, o el mismo Le Corbusier, están influidos por los programas arquitectónicos de los falansterios fourieristas.

La otra gran corriente del socialismo utópico es la encabezada por William Morris (1834-1896), que siguiendo los pasos de Ruskin, encuentra la solución a las graves tensiones sociales de una Inglaterra brutalmente industrializada en una vuelta a formulas medievales precapitalistas. El reformismo social de Morris y sus ideas sobre el arte estaban articuladas sobre la base de que la reforma debía ser conducida por artistas socialmente concienciados, y que el método a seguir ya se había fijado en las cofradías medievales. El Movimiento de Artes y Oficios era la plasmación de esta teoría, y la dimensión utilitaria que siempre atribuyó al arte se hizo efectiva en la producción industrial de diseños artísticos.

Un cierto realismo

Sin embargo el socialismo utópico no suscitó las simpatías de los artistas tanto como el anarquismo. La relación entre Proudhon y Courbet es en este sentido ejemplar. Courbet (1819-1877) fue el primer pintor que mereció el título de "realista", que si bien Champfleury le aplicó valorativamente, fue utilizado en sentido negativo por sus detractores, que consideraban sus cuadros mera propaganda socialista. Su influencia en Proudhon

impulsada por el papel que estaban jugando en aquel momento los artistas en los acontecimientos revolucionarios, es el Constructivismo que se desarrolla en la URSS antes de 1920. Tatlin se convierte en un "artista ingeniero", capaz de proyectar "metáforas de hierro", y construir una materialidad simétricamente revolucionaria a la sociedad que se constituía.

Mientras que el arte soviético se adentra por el camino de un realismo burgúes puesto al servicio del proletariado, la vanguardia europea reacciona ante la inminencia de la guerra y la dureza de las estructuras económicas acentuando la dimensión de su crítica a la sociedad burguesa y a la vida diaria. La incidencia de las organizaciones de clase sobre la evolución del arte producirá fenómenos como Dadá, la Nueva Objetividad o el fotomontaje. George Grosz o Heartfield representan al artista que denuncia, critica y logra incidir con su obra en la formación de una conciencia social.

El arte presto a transformarse a sí mismo

La eficacia de este tipo de actitudes se irá viendo mermada en la medida en que, tras la Segunda Guerra Mundial, se constituye una cultura de masas que se convierte en un modelo a seguir por las clases populares, y en la medida también en que el despegue del mercado artístico obliga a los artistas a una integración forzosa en los mecanismos de la misma estructura económica del capital. EL horizonte de esperanzas abierto veinte años atrás por la revolución comunista se ha tornado en una situación estática, fundamentada en la "guerra fría". La Vanguardia por su parte se centrará en la investigación lingüística, inscribiéndose en la dinámica de novedades periódicas que exige la incipiente sociedad de consumo.

La reflexión crítica

La reflexión sobre el papel crítico del arte en el siglo XX ha de contar por fuerza con los análisis de Benjamin, Adorno y Marcuse. Benjamin (1892-1940) atribuyó al arte tradicional un carácter mistificador, que produce una falsa reconciliación con un "caos" que presenta como "mundo". Aún así, ese arte reconciliador contiene en sí mismo los presupuestos de su propia aniquilación. Benjamin lo descubre en la poesía de Baudelaire, que por un lado describe el carácter alienante de la vida urbana y, paralelamente, su aspecto liberador. El arte sólo puede proponer su falsa totalidad partiendo de la constatación de los fragmentos, y ése será un "momento de verdad" inserto en su contenido ideológico. Su entusiasmo por los nuevos medios de producción artística -la fotografía y el cine- significaban a su juicio la posibilidad de escapar de la relación de reverencia acrítica a que predisponía un arte que conservara su "aura". En ellos, y especialmente en el recurso del montaje, vio Benjamin un medio de contrarrestar la influencia de una sociedad que abrumaba a los individuos con una sucesión de shocks a los que no podían hacer frente, y que determinaban un comportamiento social mimético y manipulable. La interpretación benjaminiana de lo estético lo sitúa en un terreno inmediato a lo corporal, a lo sensible, en donde aún es posible restituir al ser humano su capacidad de experimentar de forma no determinada su propia vida diaria. Su elogio del montaje se basa en que no pretende ofrecer una unidad que en el arte ha sido siempre signo de excelencia y que, en la sociedad contemporánea representaría una función anestésica dada la fragmentación y enajenación de la vida diaria

(7).

La gran aportación de Adorno (1903-1968) es exponer una visión del arte, y especialmente del arte de vanguardia, como la plasmación de lo que el orden social "no es". La función crítica del arte no podrá ser nunca la de un espejo que devuelva a la sociedad su imagen. Será, en todo caso un espejo resquebrajado. La verdad del arte, como dice Adorno "es aquella que muestra en la materia formada el trabajo de descomposición de lo negativo, no aquella que ayuda a nacer lo nuevo y que, por tanto, directa o indirectamente, aprueba lo existente" (8). El arte es, pues, para Adorno, una representación de lo inexistente, de lo irreal. O aún más exactamente: el arte representa lo existente con relación a su poder de ser otra cosa. Por tanto, el arte debe estar ligado a su negatividad. La cuestión es central para Adorno: el arte muestra lo que no está en la cosa, ese "algo más" que la trasciende. La eficacia de la obra de arte en un sentido crítico será la de plasmar, en su propia forma, el carácter descompuesto de la sociedad contemporánea (de ahí su admiración por Beckett o la música dodecafónica). Los ataques de Adorno a la sociedad de masas y al arte que se propone como crítico desde la esperanza o la utopía se basan en la inevitable complacencia que producen en los espectadores. Su Teoría Estética (1970), y más concretamente, Dialéctica Negativa son sendos alegatos a favor de que la función social de las obras de arte no debe ser otra que su carencia de función.

En el concepto de crítica que proporciona el modelo marxiano no se concibe ésta como un modo de juzgar que opone la verdad particular a la falsedad de la ideología, sino como un modo de producir conocimiento. En este sentido, la crítica es el método que separa la verdad y la falsedad de la ideología. En ésta hay un momento de verdad que sólo la crítica puede descubrir. Este

modelo dialéctico que Lukács y Adorno toman del modelo marxista es el que utiliza Marcuse para interpretar la función crítica del arte. En Sobre el carácter afirmativo de la cultura (1965) Marcuse da un diagnóstico general sobre la función del arte en la sociedad burguesa. Se trata de una función contradictoria, que por una parte muestra "verdades olvidadas", y así protesta contra una realidad en que estas verdades carecen de valor, y por otra actualiza estas verdades mediante fenómenos meramente estéticos - con lo que estabiliza las relaciones sociales contra las que protesta-. Marcuse llama "afirmativa" a la cultura burguesa precisamente porque destierra esos valores -humanidad, bondad, libertad, verdad, solidaridad- a una esfera apartada de la vida cotidiana. "EL concepto de afirmación señala también la función contradictoria de una cultura, que conserva la memoria 'de lo que podría ser', pero que a la vez es 'justificación de la forma de vida existente'" (9). Este doble carácter del arte es lo que ha convertido el proyecto de la vanguardia de reintegrar el arte a la vida en un intento contradictorio. Sólo la libertad relativa del arte frente a la praxis vital es condición de una posible conocimiento crítico de la misma. EL proyecto de la vanguardia lo ha realizado, en su beneficio, la sociedad de consumo y la industria de la cultura, que ha cerrado esa cesura entre el arte y la vida a través de la "estetización de la vida diaria", no de la "politización del arte" ni de la transformación de la praxis social a través de la práctica artística. Por tanto, según Marcuse, el arte sólo podrá realizarse a sí mismo permaneciendo ilusión y creando ilusiones. Sin embargo Marcuse simboliza un cambio de actitud frente a Adorno por cuanto, a partir de un determinado momento, se plantea la posibilidad de un arte con incidencia decisiva en el curso de los acontecimientos. "están

prontas las condiciones preliminares para la creación e lo bello, entendido no como adorno, no como superficie delo feo, no como pieza de museo, sino como expresión real y objetiva de un nuevo tipo de hombre". Ello conllevaría un cambio de la posición y la función del arte, un arte que se trascendiera a sí mismo para convertirse en factor de la reconstrucción de la naturaleza, y de la sociedad. "No un arte político, no la política como arte, sino el arte como arquitectura de una sociedad libre" (10). Debemos escuchar estas palabras no a la luz de lo contemporáneo, sino como prólogo de los acontecimientos de los últimos años de la década de los sesenta. En aquel momento, con el auge de la contracultura, la aparición de nuevos comportamientos artísticos, las recueltas estudiantiles y la flexibilización de algunos países del bloque del Este, parecía posible lanzar este programa. Los acontecimientos, ya lo sabemos, tomaron otro rumbo.

Artistas militantes

El planteamiento de Marcuse es el eco final de las teorías sartreanas del compromiso artístico, la divisa que desde 1946 propuso Sartre en L'Existentialisme est un Humanisme. EN la inmediata postguerra su autor trata de reconciliar marxismo y existencialismo subrayando las hasta entonces débiles implicaciones sociales de aquel. El artista que Sartre propone estaría más allá del entregado exclusivamente a lo artístico tanto como del modelo de artista stalinista, mero ejecutor de propaganda. "No definiendo una moralidad estética. No se puede reprochar a un artista que no siga leyes establecidas a priori....Arte y moralidad tienen en común que ambas tienen que comportarse con creatividad e inventiva". A pesar de las sutilizas de sus argumentación, que trataba siempre de poner a

salvo la "subjetividad" característica del punto de vista existencialista, el "compromiso artístico" fue, desde finales de los años cuarenta hasta finales de los setenta la norma de comportamiento de los artistas progresistas, y el punto de ruptura con todos otros para quienes el arte debía ser una práctica no sujeta a la moral, la política o cualquier factor extraartístico. El artista o el intelectual comprometidos estaban sujetos a una militancia política que impregnaba su creación, y esa determinación ideológica será característica de la época. Una de las rupturas decisivas con el arte comprometido posterior será el descrédito de lo político, al menos en el terreno del arte, y el trabajo en función de reivindicaciones concretas, muy alejadas de cualquier disciplinamiento ideológico de uno u otro signo.

Una utopía con fecha

En los sucesos de Mayo de 1968 se llega al final de un trayecto emprendido por diversas fuerzas sociales que la política convencional no había tenido en cuenta, y que se articulaban con movimientos artísticos que el modernismo canónico consideraba igualmente heterodoxos. El más destacado fue el Situacionismo. La Internacional Situacionista había sido fundada en 1957 como un movimiento antiartístico en el sentido de rechazar el arte como una actividad separada de la vida, y oponiéndose asimismo a la especialización del artista. FLUXUS, de quien nos ocuparemos en el capítulo final de esta investigación, dedicado al arte político, prolongó su estela hasta alcanzar una mayor relevancia en el mundo del arte. EL triunfo del Situacionismo fue, precisamente, quedar definitivamente al margen. Sin embargo, textos como el de Guy Debord, su fundador, La Sociedad del

Espectáculo, configuran en buena medida lo que será, años después, el pensamiento postmoderno.

Hablemos de arte y no de lo que el arte habla

Los años sesenta y setenta supusieron la aparición de una serie de prácticas artísticas que marcan una ruptura fundamental en el desarrollo de los lenguajes artísticos. Su propósito de llevarla también a cabo en el ámbito social no fue, sin embargo, un objetivo conseguido. El conceptual, el land-art, el body-art, y figuras como Allan Kaprow, Beuys o Vostell, supusieron una ampliación de lo artístico sin precedentes (serán estudiados en el capítulo 2.1, titulado "El Paradigma Artístico"). EN su origen estaba eludir la mercantilización del objeto artístico, y para ello traaron de escapar del sistema de galerías y museos, sacar el arte a la calle o a los espacios naturales. Otro de sus objetivos era destruir la imagen del artista individual, e incluso de la especificidad de los dotes artísticos. Su debilidad, en lo que a la trascendencia social de su proyecto se refiere, es que quedaron finalmente absorbidos como una novedad más en la sucesión de vanguardismos meramente estéticos. Y sin embargo en ellos se cifran cambios fundamentales en lo que pueda ser la función del arte, por cuanto ya no se trata de una prolongación de la lucha política, sino una facultación del individuo para relacionarse, experimentar y desmitificar su entorno. En ellos se prefigura lo que serán las prácticas artísticas de los años ochenta, que habrán aprendido de sus errores ciertos recursos para esquivar la capacidad ilimitada de integración del sistema artístico, de los medios de comunicación de masas y del mismo riesgo de olvidar que la transformación del individuo es la obra de arte por excelencia.

Notas

(1) Existe una bibliografía específica para cada uno de estos períodos históricos. Una visión general puede encontrarse en Castriota, D., ed. Artistic Strategy and the Rethoric of the Power. Political use of the Art from Antiquity to the Present, Carbondale, Southern Illinois Un. Press, 1986.

(2) Bürger, P., Teoría de la Vanguardia, Barcelona, Península, 1987 (1ª ed. alemana 1974), p. 100.

(3) Diderot, D., Pensamientos sueltos sobre la pintura, Madrid, Tecnos, 1988. Antoni Marí expone en el prólogo la posición de Diderot frente a las artes y cita, entre otras, la frase que transcribimos.

(4) Friedlaender, W., De David a Delacroix, Madrid, Alianza, 1980 (1ª ed. inglesa, 1952).

(5) Egbert, D.D., El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (1ª ed. inglesa, 1970), p. 125-126.

(6) Bozal, V., La Construcción de la Vanguardia, 1850-1039, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978.

(7) Buck-Morss, S., "Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de W. Benjamin sobre la obra de arte", La Balsa de la Medusa no.25, Madrid, 1993.

(8) Givone, S., Historia de la Estética, Madrid, Tecnos, 1990, p. 125.

(9) Bürger, P., Op. cit., p. 47.

(10) Marcuse, H., El arte en la sociedad unidimensional. En la sociedad opresora, citado por Bozal, V., Op. cit., p. 178.

1. LA DECADA DE LOS OCHENTA Y SUS ALTERACIONES

1.1. LA CRITICA A LA MODERNIDAD

Toda exposición sobre la Postmodernidad tiene que comenzar casi por fuerza por una declaración de intenciones y un acotamiento del terreno. Delimitar su ámbito se asemeja a trazar un mapa de arenas movedizas más que el de un territorio fijo. Ya desde el principio los autores discrepan sobre cuándo se utilizó por primera vez el término, con qué sentido, qué corrientes de pensamiento toma como base, qué pensadores se ocupan de ella con mayor precisión, cuál es la posición que éstos representan -que varía según opinen los unos de los otros-. Es decir: nos encontramos ante un panorama versátil, indeterminado y fragmentario, tan característico como su mismo objeto de estudio. La reflexión sobre la Postmodernidad es ella misma postmoderna, y la diversidad de enfoques conforma esa "relación por vía de diferencia" que Frederic Jameson, uno de sus pensadores más significativos, concibe como una nueva forma de unidad.

Con trazos muy gruesos podemos decir que con el término Postmodernidad se alude a un momento de la cultura occidental cuyo inicio se sitúa en distintas fechas, según los autores -salvo Toynbee el resto lo sitúa en la segunda mitad de este siglo-. Se refiere asimismo al conjunto de prácticas artísticas que parecen representar una ruptura en el "continuum" de sucesión de estilos y vanguardias. Y, finalmente, es la serie de posiciones que analizan el proyecto ilustrado, la Modernidad, como algo superado, inacabado o rechazable.

Modernidad y Postmodernidad

El proyecto moderno fue formulado en el siglo XVIII por los

filósofos de la Ilustración, que se esforzaron por desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y unas leyes universales, y un arte autónomo acorde con su lógica interna. Con ello pretendían liberar los potenciales cognoscitivos de cada uno de estos dominios de sus formas esotéricas. La acumulación de cultura especializada resultante quedaría a disposición de los filósofos ilustrados para que organizaran racionalmente la vida social cotidiana. Pero no se trataba solamente de dominar las fuerzas naturales, sino también de promover "la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos" (1). En sentido opuesto, la época postmoderna se constituye por una serie de cambios en la sensibilidad, la práctica artística y el discurso teórico, en cuyo centro podemos situar una decidida crítica al mencionado proyecto Ilustrado. Crítica de la "razón ilustrada" que llega a proclamar "la muerte de la razón". Y ello entrañaría no sólo el rechazo del proyecto ilustrado, sino, hasta cierto punto, el de la civilización greco-occidental. La causa de una tal disconformidad con la Ilustración no reside en el principio teórico que la guía, sino en su puesta en práctica y las consecuencias a que ha dado lugar. Es importante señalar que el impulso modernista había ya acogido la crítica contra la razón totalizadora y su sujeto, y contra la misma obra de arte. Por eso críticos como Ihab Hassan pueden decir que en la conciencia posmoderna se han reunido y realizado los impulsos más radicales presentes en el arte moderno. Lo que añadirá ésta al cuestionamiento de la unidad del sujeto y la unidad de la obra de arte será el cuestionamiento del mismo concepto de arte (2).

Uno de los objetivos del presente capítulo es plantear las diversas perspectivas de la reflexión postmodernista sobre estos problemas: "Hasta qué punto el modernismo y la vanguardia, como

formas de una cultura de oposición, estuvieron, no obstante, conceptual y prácticamente ligados a la modernización capitalista... La dimensión crítica del postmodernismo descansa precisamente en su cuestionamiento radical de los supuestos que vincularon al modernismo y la vanguardia con el espíritu de la modernización" (3). El otro objetivo es estudiar hasta qué punto las prácticas artísticas postmodernas son genuinamente nuevas o más bien reciclan técnicas y estrategias del modernismo, dotándolas de un significado diferente al que tuvieron, en un contexto cultural asimismo modificado.

Modernismo y Modernización

En el esquema de división de esferas de actividad social que caracterizó a la Ilustración, el arte aparece a medio camino entre lo práctico y lo teórico gracias a la filosofía estética de Kant, que le reserva un espacio entre razón y sensorialidad. En esa posición resulta fácil "descodificar" lo estético en términos ideológicos, como un ámbito proyectado más allá de las divisiones sociales y la lógica económica instrumental, que resuelve ficticiamente las primeras y compensa la segunda" (4). Tal planteamiento sin embargo deja de lado el potencial crítico que la obra de arte, a lo largo de los dos siglos posteriores, ha tratado de poner en práctica de muy distintas maneras. Siguiendo la exposición de Foster, y a riesgo de ser excesivamente esquemáticos, podríamos dividir esa crítica en una práctica formalista, acorde con el estuto kantiano de autonomía -una crítica dentro de la institución arte (5)- y una práctica vanguardista que cuestiona la misma autonomía -una crítica de la propia institución-. Sobre estas dos perspectivas puede ordenarse

toda la creación artística subsiguiente, que repite esa pauta hasta hoy. Mientras que el propósito de un arte formalista, con su afán de pureza y autonomía estéticas, conlleva inevitablemente la formación de un absoluto más allá de toda contradicción, el arte de vanguardia, sea o no políticamente comprometido, elude la operación ideológica de la estética y se erige como una posibilidad de conciencia crítica.

Tras las transformaciones a que dio lugar el desarrollo capitalista, el consenso garantizado por la tradición cultural ya no es tan crucial para el orden social, porque hoy "somos socializados menos a través de una indoctrinación en la tradición que por el consumo cultural" (6). La cultura ha dejado de ser un ámbito de valores ajeno al mundo instrumental de la lógica capitalista, ni es ya una compensación de la renuncia a ciertos impulsos instintuales, ni un alivio de nuestra existencia mercantilizada, porque la cultura es ella misma mercantil. Si ésta es la situación en el campo de la cultura, podemos suponer que la función de la ideología ha cambiado en un sentido semejante: no puede ya seguir siendo concebida como una relación (infra-super) estructural entre la producción material y la producción de signos, que enmascaraba y expresaba las contradicciones de la primera, porque los dos ámbitos antaño diferentes ya no están estructuralmente divididos (7). Un arte que pretenda ejercer la crítica no puede ignorar estos cambios sustanciales de los que fueron sus objetivos, pero son en todo caso transformaciones que afectan al panorama cultural y artístico en su totalidad.

Orígenes del Arte Postmoderno

Los años sesenta marcaron la aparición de un tipo de prácticas artísticas que con el paso del tiempo se han revelado

inaugurales en lo que podríamos llamar arte postmoderno. Específicamente, en los Estados Unidos surge una primera fase del postmodernismo que apunta tanto a una continuidad con el modernismo internacional cuanto define el postmodernismo norteamericano como un movimiento específico. Huyssen lo ha caracterizado (8) por: una peculiar imaginación temporal con un intenso sentido del futuro, de ruptura y de crisis, que recuerda por ello más al dadaísmo o el surrealismo que al modernismo culto. El segundo rasgo sería su ataque iconoclasta contra lo que convencionalmente se conoce por "institución artística". En tercer lugar cabe señalar el "optimismo tecnológico" que muchos de estos artistas compartían con ciertos sectores de la vanguardia de los años 20 (Brecht, Hearthfield, Benjamin). Y en relación con lo anterior, surge también un intento de revalidar la cultura popular como desafío al canon del arte culto, modernista o tradicional.

De las mencionadas características dos merecen un comentario especial: esta última, por cuanto prefigura una tendencia que en el arte posmoderno no hará sino afianzarse, y que marca una distancia insalvable con el modernismo y la crítica cultural elaborada en sus dominios (Adorno, Greenberg). Las causas de esta mutación son múltiples, pero podemos destacar dos: la espectacularización y mercantilización de la cultura, que ya hemos señalado, y la progresiva integración de las culturas minoritarias, cuya afirmación pasa por desafiar ese modernismo constitutivo de la cultura dominante. El otro rasgo de importancia es el ataque a la institución arte, que relaciona estas nuevas prácticas artísticas (happening, conceptual) con la vanguardia histórica de Dadá, el primer surrealismo y la vanguardia rusa postrevolucionaria. En todos estos movimientos

está presente esa crítica "de la institución" a que antes nos referimos, y el rechazo a la idea de autonomía en favor del programa hegeliano-marxista de incorporar el arte a la vida -no a la praxis vital burguesa, en todo caso, sino a una que ese mismo arte transformaría-.

El modernismo, que en su origen apareció como un rechazo extremo a la instrumentalización social, está plenamente institucionalizado, se ha convertido en un arte elitista consistente con la hegemonía. Es por tanto en ese momento, al final de los años sesenta, cuando las nuevas prácticas artísticas hacen imposible seguir manteniendo el punto de vista generalizado de equiparar el modernismo y la vanguardia.

Las décadas siguientes contemplaron en gran medida la relativización, el fracaso y la institucionalización de estas prácticas, lo que veremos con mayor detalle en nuestro próximo capítulo. Las propuestas innovadoras se añaden al repertorio de estilos existentes, pero con un matiz específico: no son ya la referencia única sobre la que se apoyará necesariamente el paso siguiente de la secuencia de estilos artísticos que viene desarrollando el arte moderno desde sus inicios. Se ha roto ese "compromiso" edípico de negar la tradición para ocupar en ella un puesto propio.

Junto con prácticas recientes, y al mismo nivel de disponibilidad, están ahora la tradición popular y las culturas premodernas. Lo específico del posmodernismo es haber desactivado las dicotomías fundamentales del modernismo: tradición/innovación, conservación/renovación, cultura de masas/cultura de élite. Ahora ya no existe la compulsión de escoger siempre lo segundo frente a lo primero. Y esto significa a su vez que las elecciones efectuadas no pueden interpretarse necesariamente como opciones entre derecha e izquierda, progreso

y reacción, abstracción y figuración o vanguardia y kitsch. Como sentencia Huyssen, "el posmodernismo en su nivel más profundo no representa otra crisis dentro del ciclo perpetuo del 'boom' y la ruptura, del agotamiento y la renovación, que ha caracterizado la trayectoria de la cultura modernista. Más bien representa un nuevo tipo de crisis dentro de esa misma cultura modernista" (9).

Este último matiz es importante. El postmodernismo no significa la obsolescencia del modernismo, sino la de los rasgos de la práctica artística moderna más contagiados de la razón instrumental y la lógica capitalista: la visión teleológica del progreso y el culto a la innovación. Existe otra dimensión de la crisis abierta por el postmodernismo tanto o más significativa que ésta: la que replantea la relación entre el arte y la sociedad. El dilema ante el que se situaba -y creaba- el modernismo no se ha llegado a resolver, pero se ha intentado "disolver". Consistía, a nuestro juicio, en la contradicción entre un modernismo y un vanguardismo erigidos como crítica social y, por otro lado, el desprecio del propio modernismo hacia la cultura de masas, que en la práctica antiartística de la vanguardia nunca había llegado a abandonar el marco del arte culto. Y decíamos que la contradicción se "disuelve" porque los términos en que se basa: arte culto diferenciado del popular, tradición opuesta a vanguardia, cultura de masas versus cultura de élites, tal y como hemos tratado de sugerir hasta ahora, no son ya términos excluyentes. No lo son en el ámbito de la estética, pero tampoco en el de la sociología, la reflexión o la política. La teoría crítica actual es producto de la repercusión en estas disciplinas de las nuevas subjetividades -por razón de género, opción sexual, raza y clase social- y de una nueva experiencia de tiempo y lugar; y, por otro lado, de los

horizontes abiertos por las nuevas prácticas artística. Lo vimos en relación a la cultura popular, reivindicada ya no como un rasgo antielitista por la vanguardia, sino como resultado de la emergencia de las minorías. Llegados a este punto deberíamos ampliar nuestra perspectiva y conocer cómo es el medio en que se desarrollan estos fenómenos: a qué se llama "sociedad postmoderna".

La Sociedad Postmoderna

Tras la Segunda Guerra Mundial las sociedades occidentales han experimentado cambios en su naturaleza que se han interpretado de modos diferentes. Para describirlos se utilizan términos como "sociedad mediática", "sociedad del espectáculo", "sociedad de consumo", "sociedad burocrática de consumo controlado", "sociedad industrial", etc. Un término que ha alcanzado predicamento ha sido "sociedad postmoderna", a partir del libro de Jean-François Lyotard La Condition Postmoderne (París, Minuit, 1979), cuyo subtítulo: "Informe sobre el Saber" subraya el carácter analítico del texto propuesto por Lyotard al Conseil des Universités del gobierno de Québec a instancias de su presidente. En él argumenta su autor que a lo largo de los últimos cuarenta años las ciencias y las tecnologías más avanzadas se han interesado cada vez más por el lenguaje: teorías lingüísticas, problemas de comunicación y cibernética, lenguajes computacionales, problemas de traducción y almacenamiento de información, y bancos de datos. En definitiva, señalaba la repercusión de las nuevas tecnologías en el conocimiento, hasta el punto de transformar su estatus. El resultado es que el conocimiento computerizado se ha convertido en la principal fuerza de producción en estas últimas décadas. Poder y

conocimiento, dice Lyotard, son dos aspectos de la misma pregunta: ¿quién decide qué es conocimiento? ¿quién sabe qué debe ser decidido? Los medios parecen preceder a los fines. Ciencia y tecnología, que en el proyecto Ilustrado estaban al servicio de un programa de mejora integral de la sociedad y sus individuos, se han emancipado para atender a su propia lógica. El progreso se ha convertido en un objetivo en sí mismo, ajeno a los intereses en nombre de los que se puso en marcha. Las causas de esta situación las encuentra Lyotard en el resultado de la autonomía de arte, moralidad y ciencia (belleza, bondad y verdad) que como sabemos se encuentra en la misma raíz de la Ilustración. Cada uno de estos ámbitos ha terminado por institucionalizarse y, puesto en manos de expertos, se ha alienado de la realidad. Su legitimidad ha buscado asiento en lo que llama "grands récits", narrativas de dominación o "metanarrativas", que compelen al consenso. Para Lyotard está claro que han dejado de cumplir ese objetivo, y en la actualidad operan de forma autoritaria. Lyotard emplea el término "moderno" para "designar cualquier ciencia que se legitima con referencia a un metadiscurso... haciendo apelación explícita a una cierta 'gran narrativa', bien la dialéctica del Espíritu, las hermenéuticas del sentido, la emancipación del sujeto racional o productivo, o la creación de riqueza" (10). El rechazo a estos metarrelatos -la emancipación de la humanidad o la realización de la Idea- y, por otro lado, su renuncia a las fórmulas totalizadoras futuras -utopías de unidad, reconciliación y armonía universales- conduce a Lyotard a una defensa del pluralismo de los "juegos del lenguaje", y a subrayar el carácter "local" de todo discurso y legitimación.

En cuanto a la estética, el pensamiento de Lyotard aparece, en palabras de Wellmer, como "un modernismo estético radical,

casi como un modernismo que hubiera tomado consciencia de sí mismo" (11). En el remolino antitradicionalista del modernismo de Lyotard encuentra sin embargo una constante: la estética de lo sublime. Dado su interés en rechazar toda representación, que ve ligada al terror y al totalitarismo, encuentra en la sublimidad kantiana una teoría de lo no representable, esencial para el arte y la literatura modernas. Pero Lyotard, a diferencia de las reflexiones de Adorno sobre lo sublime, concibe éste sin tristeza y "sin nostalgia de estar presente". Según él, la meta de la pintura moderna es "señalar algo no representable mediante una representación visible" (12). Para nuestro estudio sin embargo tiene mayor relevancia su negación de las reglas establecidas por las anteriores obras de arte, para juzgar las nuevas creaciones: cada nueva obra de arte no se construye de acuerdo a reglas establecidas en firme, más bien son tales reglas y categorías las que el texto o la obra buscan. Así, el artista o el escritor "trabajan sin reglas, trabajan para establecer las reglas de lo que habrá llegado a ser hecho". Esta destrucción del canon no afecta sólo al creador. Lyotard anima también a los espectadores a abandonar la seguridad intelectual que produce la categoría de "obras de arte" y reconocer como verdaderamente artísticos sucesos o iniciativas en cualquier ámbito que ocurran. La elección de Lyotard del discurso experimental modernista de los juegos de lenguaje, frente a los metarrelatos de liberación y de la totalidad, permiten, a nuestro juicio, insertarle en un "postmodernismo" que no le exime de un conservadurismo político basado, precisamente, en su rechazo de toda "metanarrativa de emancipación".

Mientras que la crítica de Lyotard a la Modernidad se basaba en una deslegitimación de la posibilidad de verdad y sistema, que como el resto del postestructuralismo encontraba en Nietzsche un precursor, Daniel Bell repudia el modernismo como la causa de los males sociales. En su libro Las contradicciones culturales del capitalismo (1976) argumentaba que las crisis de las sociedades desarrolladas de Occidente tienen por causa la infiltración en ellas de valores que se han convertido en dominantes, como el principio de desarrollo y expresión ilimitados de la personalidad propia, o el subjetivismo de una sensibilidad hiperestimulada. Según Bell esto genera tendencias hedonísticas irreconciliables con la vida profesional, y configura una cultura incompatible con la base moral de una conducta racional con finalidad. Siguiendo la argumentación de Habermas podemos decir que "el neoconservadurismo dirige hacia el modernismo cultural las incómodas cargas de una modernización capitalista, con más o menos éxito, de la economía y la sociedad... Los neoconservadores no revelan las causas económicas y sociales de las actitudes alteradas hacia el trabajo, el consumo, el éxito y el ocio" (14). Culpando a las prácticas culturales (modernismo) de los males sociales (modernización) se confunde la causa con el efecto. Se denuncia una cultura "adversaria" mientras se afirma su base económica y política, es decir, se propone una nueva cultura "afirmativa". En definitiva, los neoconservadores buscan una normativa que limite el libertinaje y restablezcan la ética de la disciplina y el trabajo. La solución que Bell propone es un renacimiento religioso, mientras que el modernismo queda reducido a un estilo artístico del que se ha extirpado el impulso nihilista y anárquico para evitar el riesgo de que contagie al

cuerpo social.

El reproche último que hace Habermas a los neoconservadores y al postmodernismo es no haberse comprometido con las exigencias de la cultura del capitalismo tardío, ni con los triunfos y fracasos del modernismo.

Habermas expresó estas opiniones en 1980, con motivo de la recepción del Premio Adorno, y con ellas llamaba la atención por vez primera sobre la relación del postmodernismo con el neoconservadurismo. Con ello reforzaba los prejuicios de la izquierda hacia el postmodernismo, que habían surgido ya en forma de crítica a los impulsos contraculturales de los años sesenta, y contribuía a la confusión reinante sobre el significado político del postmodernismo. Su posición en él, no obstante, no deja lugar a dudas. Se trata de un proyecto global de crítica social que gira en torno a una defensa de la modernidad ilustrada, no identificable por completo con el modernismo canónico, que se dirige tanto contra el conservadurismo como contra el irracionalismo cultural de un esteticismo nietzschiano encarnado en el surrealismo, y luego en buena parte de la crítica francesa, especialmente el postestructuralismo. Su punto de vista sobre el papel del arte moderno es ciertamente pesimista: "El arte se ha convertido en un espejo crítico que muestra la naturaleza irreconciliable de los mundos estéticos y sociales... Estos experimentos han servido para revivir e iluminar con más intensidad precisamente aquellas estructuras del arte que se proponían disolver" (15).

Habermas trata de recuperar el espíritu de la Ilustración de lo que ha sido su práctica histórica. Consciente del peligro de una "cultura de expertos", reconoce también la ineficacia de "abrir" una sola de las esferas culturales altamente estilizadas para hacerla más accesible al público. Su aportación en aras de

realizar las intenciones de una Modernidad "incompleta" es lo que llama "acción comunicativa". Las tareas de transmitir una tradición cultural, de la integración social y de la socialización, requieren la adhesión a esa racionalidad comunicativa -no económica y administrativa, como de hecho sucede-. En oposición frontal a la posición de Lyotard sobre la imposible reconciliación de los "juegos de lenguaje", Habermas descubre en ellos elementos comunes que posibilitan el entendimiento. Las "capacidades" en sentido kantiano, no están separadas por un abismo, aun cuando validez estética, moral o veritativa representen diferentes categorías de validez que no puedan reducirse a categoría única.

Frente a la búsqueda de normatividad de un postmodernismo reaccionario, y la postura "tardomodernista" de un Habermas, que prolonga la crítica negativa de la Escuela de Frankfurt, emerge una tercera posibilidad: la de un postmodernismo crítico o de resistencia, centrado en la comprensión de los nexos entre cultura y política y empeñado en proponer una práctica cultural y artística resistente a la modernización y a su infiltración en dichos ámbitos.

La Postmodernidad Crítica

En los proyectos críticos de épocas anteriores se insinuaba la "cuasi-autonomía" del dominio cultural, su emplazamiento "gaseoso" por encima del mundo práctico-vital cuya imagen reflejaba o contestaba. Pensadores como Jameson se preguntan si esa cuasi-autonomía de lo cultural no ha sido destruida por la lógica del capitalismo avanzado, y no por otra razón sino porque todo "se ha convertido en cultura de un modo original y aún no

teorizado" (16). Abolida pues la distancia crítica ¿qué posibilidad tiene la cultura de guiar la práctica social? La propuesta de Jameson aboga por una solución premoderna: un arte pedagógico y didáctico cuyo propósito será la elaboración de "nuevos mapas cognitivos" que cuestionan tanto la realidad cuanto su representación. La definición de ideología en Althusser se plantea como "la relación imaginaria del sujeto con sus condiciones reales de existencia", es decir, como la falla entre la experiencia vivida y el conocimiento científico. Según Lacan, un tal conocimiento no se encarna nunca en un sujeto concreto, sino que reside en una función estructural vacía. Pero es precisamente el sistema tripartito lacaniano el que ofrece una solución. A la oposición de ideología y ciencia, que corresponden lo real y lo imaginario, podremos ahora añadir lo simbólico. Por tanto, concluye Jameson, "Un nuevo arte político tendría que arrostrar la postmodernidad en toda su verdad, es decir, tendría que conservar su objeto fundamental -el espacio mundial del capitalismo multinacional- y forzar al mismo tiempo una ruptura con él, mediante una nueva manera de representarlo que todavía no podemos imaginar" (17).

La desaparición de un espacio estético autónomo, o más bien el que su capacidad crítica se vea como ilusoria, es el punto de partida de críticos como Hal Foster. Su propuesta de una "Antiestética" comparte con Jameson la convicción de que no existe espacio externo a la representación, o en sentido contrario, de la política. El papel negativo del arte se ha disuelto y las tesis de Adorno requerirían una revisión que las incardinara en una estrategia de interferencia, asociándolas con prácticas sociales concretas: el arte feminista, la práctica de una estética ecológica.

El postmodernismo radical ve la crisis del modernismo,

esencialmente, como una crisis en la representación. En este sentido, un arte ideológicamente combativo se fundamentará en la necesidad de problematizar los referentes, romper la superficie homogénea de los "significados dominantes". La función política del arte actual será, pues, mostrar cómo la pretensión de representar lo verdadero y lo real son ideológicamente motivadas. Este postmodernismo se diferencia del modernismo no sólo por su retorno al referente político, sino por problematizar las relaciones de poder que gobiernan la producción y recepción de lo visual (18).

Se propone, pues, desde diferentes puntos de vista, una necesidad de revisar la autonomía artística en aras de una efectividad crítica. Y no para retroceder a una estética de realismo socialista, ni de artista comprometido a la vieja usanza, sino como respuesta a una verificada estetización del resto de los ámbitos de la actuación humana. Ya Marx intuyó que el valor supremo de la obra de arte, su objeto último y razón de ser, se alcanzaba con y a través de otros valores: sociales, morales y religiosos. La incardinación de la actividad artística en un sistema de creencias, sean estas del orden que sean, rescatarían al arte moderno de no ser otra cosa que arte. Esta propuesta, que históricamente ha sido asociada a posiciones conservadoras, o premodernas, cobra hoy día fuerza tanto a través de la práctica artística cuanto del activismo social que la utiliza. La escena descrita por Ortega, en la que ante el lecho de un moribundo el artista "moderno" debe adoptar la máxima indiferencia en aras de la estética, no parece ser ya la mejor metáfora del arte postmoderno.

Notas

- (1) Habermas, J. "La modernidad, un proyecto incompleto", Foster, H. ed., La Posmodernidad, Barcelona, Kairós, 1985, p. 28.
- (2) Wellmer, A., Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno, Madrid, Visor Distribuciones, 1993, p. 54.
- (3) Huyssen, A., "Cartografía del Postmodernismo", en Picó, J. ed., Modernidad y Postmodernidad. Madrid, Alianza, 1988, p. 195.
- (4) Foster, H., Recodings. Art, Spectacle and Cultural Politics, Seattle, Bay Press, 1985, p. 157.
- (5) Utilizamos el concepto "institución arte" en el sentido que le da Peter Bürger en su Teoría de la Vanguardia (Barcelona, Península, 1987 -primera ed. alemana en Suhrkamp Verlag, 1974-, p. 62.): "me refiero aquí tanto al aparato de distribución y producción del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras".
- (6) Foster, Op. cit., p. 159.
- (7) Baudrillard, J., Crítica de la Economía Política del Signo (primera edición en francés Gallimard, 1972), México, Siglo XXI, 1974, pp. 131-133.
- (8) Huyssen, Op. cit., p. 205 y ss.
- (9) Ibidem, p. 237.
- (10) Lyotard, J.F., The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 23.
- (11) Wellmer, Op. cit., p. 58.
- (12) Ibidem, p. 64.
- (13) Ihab Hassan, citado en Ibidem, p. 54.
- (14) Habermas, J., "La Modernidad, un proyecto incompleto", en Foster, H. ed., La Posmodernidad, Barcelona Kairós, 1985, p. 25.

(15) Ibidem, p. 30.

(16) Jameson, F., El Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Barcelona, Paidós, 1991 (1ª edición inglesa en 1984), p. 107.

(17) Ibidem, p. 120.

(18) Roberts, J., Postmodernism, Politics and art, Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 5.

1.2. EL CONTEXTO ESPAÑOL

El contexto en que surge el arte comprometido de nuevo cuño de que se ocupa esta investigación no está determinado exclusivamente por factores políticos y sociales, importantes en cualquier evolución cultural, y más en obras de este tipo. Junto a ellos hay que considerar la propia situación del arte español, las corrientes culturales y una influencia de lo exterior que no podemos dejar de tener en cuenta. De todo ello trataremos de dar razón, bien que de forma esquemática, en este capítulo.

Los Años Setenta

A principios de la década de los setenta, en 1972, tienen lugar los Encuentros de Pamplona, que constituyen sin duda una ocasión excepcional y privilegiada para dar a conocer en nuestro país un tipo de arte, novedoso y marginal aquí, que está bien consolidado fuera de nuestras fronteras. El arte conceptual, la vanguardia musical y poética, representada por algunas figuras de primera fila, entraron en contacto con artistas españoles jóvenes, que a su vez tuvieron la oportunidad de ejecutar sus obras (1). Si nos retrotraemos hasta esta fecha es porque, en el aislamiento cultural que se vivía en la España de entonces, supuso "la" ocasión de saber de primera mano qué pasaba fuera en los ámbitos más rabiosamente innovadores. No fue una cita política, desde luego, pero conviene tener en cuenta que en aquellos años, salvo excepciones, toda manifestación cultural tenía un componente de libertad, cuando no de resistencia, que llegaba a ser "subversivo" si además implicaba una apertura al exterior y era protagonizado por jóvenes. Varios de los artistas

españoles que aparecerán en estas páginas encontraron allí el impulso que necesitaban para evolucionar en su trayectoria.

El otro momento que es importante para entender cómo evolucionaba el arte y la sociedad española fue, sin duda, el pabellón español en la Bienal de Venecia de 1976. "Spagna. Avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976" fue una exposición marcada por la polémica, desde el momento en que constituyó una propuesta alternativa a la oficial. Al aceptarla, la Dirección de la Bienal ponía fin a sus vacilaciones respecto de contar o no con una representación española, en un momento - mediados de 1974- en el que el franquismo suscitaba una fuerte reacción internacional. Las discusiones a que dió lugar en nuestro país, su oportunidad, y luego su selección, no vienen ahora al caso (2). Lo que nos interesa destacar es que la muestra (que no se pretendía antológica del arte español de la época, sino determinada por una posición teórica clara: las relaciones entre la realidad social y la vanguardia artística en un período concreto) marca un fin y un principio en la forma de contemplar la actividad artística en España. De hecho, tuvieron que transcurrir casi quince años para que volvieran a organizarse exposiciones con planteamientos similares, como luego veremos.

Las discusiones en torno a la muestra de Venecia sirven para resaltar la vigencia de las variadas tendencias que componían el panorama artístico. Al margen de una serie de propuestas ya totalmente consolidadas, a finales de la década apuntaba la trayectoria de algunos artistas que trataban de apartarse tanto del conceptual como de la pintura "politizada", las dos corrientes que hasta entonces habían concitado el interés de los jóvenes creadores. Luis Gordillo, Carlos Alcoléa, Carlos Franco, Chema Cobo, e incluso Guillermo Pérez Villalta, Herminio Molero y Juan Antonio Aguirre, comienzan a darse a conocer en esos años.

Conviene recordarlo, para no caer en el error de pensar que los años setenta excluyeron otras novedades de interés que no fueran las del Grup de Treball o el pop de Equipo Crónica y el realismo social de Canogar o Genovés.

La 'Transición' Plástica

La corriente pictórica -la "pintura pintura" como se decía por entonces- toma cuerpo en dos exposiciones: "1980" (Galería Juana Mordó, 1979) y "Madrid D.F. (Museo Municipal, 1980). Juan Manuel Bonet, Angel González y Francisco Rivas, sus organizadores, las proponen programáticamente como el arte de la década que acaba de comenzar, y suman a los artistas citados una nómina amplia y heterogénea -especialmente en la segunda- en la que figuran ya nombres como Alfonso Albacete, Navarro Baldeweg, Eva Lootz o Adolfo Schlösser. Las corrientes que podemos observar son muy diversas: el pop inglés, la figuración francesa, la "action painting", las propuestas de M. Pleyner, la tendencia narrativa e incluso historicista. Lo que parece estar claro es la falta de proyectos grupales o posturas colectivas. Por otro lado, los que serán algunos de los nombres más emblemáticos de la década: Barceló y Sicilia, tienen que esperar algún tiempo más a ser descubiertos.

La Cultura en Democracia

La muerte de Franco no parecía que tuviera necesariamente que significar la muerte del franquismo. Las libertades democráticas se otorgaban en pequeñas dosis, y la amenaza de involución tardó mucho tiempo en dejar de estar presente. Antes

del final de la década, en la efervescencia popular que marcó la transición a la democracia, se produjo una breve conjunción de práctica artística y política: carteles, murales, canciones, que evocaban lo que se reveló un espejismo: la construcción de una sociedad solidaria y creativa. La realidad es que España se "modernizó" a lo largo de la década de los ochenta en el sentido de convertirse en una sociedad de consumo completamente homologable al resto de las europeas. En un espacio de tiempo muy corto la cultura antifranquista, una vez desaparecido el Régimen, se esfumó también sin haber reciclado su lenguaje ni el objeto de sus críticas.

En la sociedad que se iba configurando, la cultura tenía un significado muy distinto al que había desempeñado durante la Dictadura. Ahora empezaba a funcionar como signo de integración social. La cultura y el arte, por decirlo de algún modo, se habían puesto de moda.

Con el gobierno socialista constituido en 1982 se pusieron en marcha diversos proyectos institucionales para satisfacer la demanda de información de lo que pasaba -y había pasado- fuera de España en el terreno artístico. El propio Ministerio de Cultura, y algunas Fundaciones, como la Juan March o La Caixa, en Madrid, ofrecieron exposiciones que "normalizaban" la cultura española, largamente aislada. La proyección exterior de la actualidad artística nacional -otro de los propósitos de la década-, fue, sin embargo, más irregular, a pesar de que España estaba en el centro de la atención internacional (la proliferación de reportajes y números especiales de revistas extranjeras dedicados a nuestro país no tenía precedentes). La primera mitad de los años ochenta asistió a un florecimiento de la vida cultural que tiene su marca más anecdótica en la "Movida Madrileña", cuya intensidad -si no profundidad- es innegable. Entre 1982 y el

final de la década aparecen, por ejemplo, un sinfín de revistas culturales. Algunas centradas en lo específicamente artístico, como Lápiz, Arena, Buades y Balcón, en Madrid, o Artics y Métronom en Barcelona, Figura en Sevilla, y en los años últimos Kalías, dependiente del Instituto Valenciano de Arte Moderno y Atlántica, de Centro Atlántico de las Artes de Canarias. Junto a inauguración de estos dos últimos, los años ochenta verán abrir las puertas del Centre d'Art Santa Mònica y la Sala Montaca en Barcelona o las Atarazanas en Sevilla, y a comienzos de la década, el relanzamiento del Círculo de Bellas Artes de Madrid, con un ambicioso proyecto cultural que le devolvía lo que había sido su papel de lugar de encuentro de jóvenes artistas. Las instituciones apuestan por lo joven, y en Madrid, dependiente del Ministerio de Asuntos Sociales, se crea el Instituto de la Juventud, que abre a principios de la década una Galería cuyo objetivo es la promoción de nuevos nombres, la Sala Amadís. Su director, Juan Antonio Aguirre, apostará desde ella por una "Nueva Figuración Madrileña". El otro factor, junto con el de la atención a los jóvenes, que caracteriza la cultura institucional de la época es sin duda el impulso que las Autonomías dan a sus culturas locales: reivindicando las trayectorias consolidadas y estimulando a los nuevos creadores (3).

De la "Unidad de Destino en lo Universal" al Mercado Internacional

La cultura de comienzos de los ochenta realizó un rescate necesario de valores y nombres que una comprensible reacción antinacionalista había dejado marginados. Las grandes retrospectivas de artistas españoles, la revaloración del

flamenco y los toros, eran signos de una búsqueda de la identidad con la que ya era posible reconciliarse. A pesar de ello, en la práctica artística parecían influir más las corrientes foráneas. Las sucesivas Exposiciones: Transvanguardia italiana, Arte Povera, Duchamp, Beuys, el panorama del arte norteamericano que constituyó "El Arte y su Doble", o del neoexpresionismo alemán de "Origen y Visión" marcaban las oscilaciones del arte español de la década. La aspiración de los artistas era más, sin duda, integrarse en el internacionalismo artístico que definir una plástica nacional, "contemporánea" de sus peculiaridades.

El conceptual de los setenta había visto a sus miembros marchar camino del extranjero (Muntadas, Torres), transitar hacia la pintura (F. García Sevilla), orientarse hacia la provocación (Nacho Criado, Carlos Pazos) o abandonar -por un tiempo- el arte (Alberto Corazón). Salvo en la heterogeneidad de la muestra "Fuera de Formato" (Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983), habría que esperar a la década siguiente (1992) para que una excelente exposición (4) actualizara el conceptual español, con un significado que excede la mera recuperación histórica y habla más bien de la afinidad con aquellas propuestas. Ese "neoconceptual" de los noventa estará a su vez enmarcado en una atención internacional hacia esos "lados oscuros" del arte moderno (el Situacionismo, Fluxus), que constituye, como hemos visto, uno de los rasgos del postmodernismo. También la versión española de Fluxus, Zaj, brillaba por su ausencia en la década anterior, como por lo demás cualquier proyecto colectivo que mereciera tal nombre.

La creación de la Feria Internacional de Arte, ARCO, en 1982, supuso el apoyo institucional a un mercado incipiente que adquiriría sus rasgos esenciales en las Galerías que fueron apareciendo a lo largo de la década. La creación del Salón de los

16 (1981), o de ARTEDE en Bilbao, una Feria de breve existencia (1981-1983) recortan el perfil de la distribución del arte en España en términos de lo que viene siendo hasta hoy. Básicamente un acontecimiento mercantil, sin apoyos estimables por parte de los centros de investigación, las Fundaciones o las Universidades. Esta es desde luego una de las causas que perpetúan hasta nuestros días una creación más orientada hacia el comercio que hacia la investigación, y por lo tanto condicionada más por las revistas de arte que por la experiencia vital del artista. Acaso decirlo en estos términos resulte excesivamente simplificador, pero ayuda a entender la falta de diálogo entre la realidad social del país y la obra "comprometida" de algunos de los artistas de que trata esta investigación. En los años ochenta todo esto resultaba perfectamente coherente. "La Vanguardia es el Mercado", se titulaba un número de la Luna de Madrid, el primer medio de comunicación que se empeñó en informar de la Postmodernidad, con resultados que sólo podemos calificar de humorísticos. Ciertamente, esa atención por lo internacional que se daba en España escogió como ejemplos las tendencias más paródicas, más cínicas, más integradas en la sociedad de consumo: McCollum, Koons, o el propio Schnabel. El problema, a nuestro juicio, es que la cultura española abrazaba la postmodernidad más conservadora con un afán que nunca había mostrado por el modernismo.

Junto con la abstracción lírica, la nueva figuración y el conceptual "despolitizado" de los ochenta, se desarrolla la que acaso sea la aportación global más significativa de la década: la "nueva" escultura. Y no sólo nueva por reciente sino porque se constituye precisamente gracias al distanciamiento con una tradición española que por su intensa personalidad no abría

facilmente el paso a nuevos nombres. Txomin Badiola, Leiro, Miquel Barceló, Susana Solano, Victoria Civera y otros tantos artistas -destaquemos la presencia de varias mujeres escultoras- beben de fuentes minimalistas, conceptuales, land-art, y no de las grandes figuras de la escultura española contemporánea. Esta actitud es generalizable, y una de las causas del cierre en falso del modernismo que ha tenido lugar en España. La atención excesiva al exterior se ha correspondido con una falta de diálogo con la historia propia. La excepción puede ser Oteiza, que ha dado lugar a una cierta "escuela" vasca.

Las Condiciones del Arte Comprometido

Al carácter internacionalista, mercantil e hiperestimulado por las instituciones que caracterizó el arte de los ochenta, debemos añadir un fenómeno que nos parece básico para comprender en qué condiciones se produce la emergencia del arte comprometido que tiene lugar al final de la década. Es, por un lado, la ausencia de un marco crítico capaz de interpretar y contextualizar lo que está sucediendo en el arte español en otros términos que no sean hagiográficos y, aún más decisivo, el carácter conservador de la enseñanza artística oficial. Esta sigue vinculada a las técnicas tradicionales (el video y la performance aún se consideran en buena medida artes "experimentales"). Es cierto que la situación ha ido evolucionando, gracias sobre todo a la integración en las Escuelas de Bellas Artes de artistas jóvenes, y desde mediados los ochenta se aliviaba con proyectos como los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes, o más tarde con los de Arteleku, que permiten el trabajo en común de las nuevas promociones con artistas inquietos pero experimentados.

El final de la década de los ochenta presencia un sutil pero firme cambio del panorama. Una recesión económica cuyas consecuencias coinciden con el desencanto progresivo del proyecto socialista conducen a situaciones antes impensables, cuyo emblema podríamos encontrarlo en la huelga general del 14 de diciembre de 1988. Tras una década de impecable armonía con la oficialidad, la cultura se va haciendo más y más "desafecta". Llegan, por otro lado, los ecos de una postmodernidad crítica que ha adquirido relevancia fuera de nuestras fronteras, y aquí se comprueba que una gran parte de los fenómenos artísticos jaleados durante los últimos años no deja poso alguno ni se proyecta coherentemente hacia el futuro.

Uno de los fenómenos más negativos de la institucionalización de la cultura -y probablemente de la identificación con el gobierno socialista de muchos activistas que así quedaron neutralizados- fue la desarticulación de la pujante cultura contestataria que se forjó en los setenta. No había pues ni espacios expositivos, ni órganos de prensa, ni intelectuales -salvo las consabidas excepciones- que disientieran del modelo oficial. Ante la nueva situación hubieron de improvisarse soluciones.

La nueva fase de arte comprometido que surge en nuestro país es una vez más, a nuestro juicio, deudora de las nuevas corrientes internacionales. El arte español llevaba ya varios años especialmente atento al panorama norteamericano -casi podríamos decir neoyorkino- y la intensidad que allí cobra el arte con preocupaciones sociales no tarda en encontrar aquí emuladores. Bien es verdad que los nombres más interesantes que destacan a finales de la década llevan muchos años empeñados en este tipo de proyectos, pero hasta entonces habían quedado

completamente al margen de la atención de la crítica y por tanto, del circuito comercial. Es el contexto internacional el que impulsa su recuperación, o la confianza en sí mismos, en el caso de los más jóvenes.

Los Signos de un Cambio de Epoca

Es ilustrativo repasar la serie de exposiciones que a partir del cambio de década se van a ir sucediendo: "El Sueño Imperativo" (comisariada por Mar Villaespesa en el Círculo de Bellas Artes) y "El Jardín Salvaje" (por Dan Cameron en La Caixa), ambas en Madrid y en 1991. "Dènonciation" (comisariada por Béatrice Simonot y Liliana Albertazzi, en el Centre d'Art Santa Mònica) en Barcelona y "De interés público" (comisariada por Ana Navarrete) en la Galería Moriarty de Madrid al año siguiente. En Madrid también y en la Sala Amadís del Instituto de la Juventud, se presentaron dos muestras colectivas comisariadas por Carlos Jiménez bajo el título "El Compromiso en el Arte". Mención especial merece el complejo proyecto expositivo "Plus Ultra", concebido por Mar Villaespesa en la Andalucía de la Expo'92. Dividido en cuatro fases: "El artista y la ciudad", "Intervenciones", "Américas" y "Tierra de Nadie", confrontaba las obras de artistas españoles con el panorama internacional del arte comprometido. La última que ha tenido lugar con carácter internacional -en el Centre d'Art Santa Mònica en 1994- se tituló "Domini Públic" (comisariada por Jorge Ribalta). También las grandes retrospectivas individuales de determinados artistas eran síntoma de un interés sin precedentes por un arte orientado hacia los problemas de la sociedad. Fue el caso de la exposición de Francesc Torres en el MNCARS en 1991, Krzysztof Wodiczko en la Fundación Tàpies en 1992, o Hans Haacke en ese mismo espacio en

1995. Desde principios de la década se presentan asimismo exposiciones de corte temático: feministas, multiculturales, relacionadas con la ecología, de las que daremos cuenta en los capítulos correspondientes. Todo ello conforma un panorama radicalmente distinto al de los años anteriores.

En los años ochenta la recién estrenada democracia había eliminado la inmediata razón de ser del arte político español presente a lo largo de todo el franquismo. La figura del artista y el intelectual comprometidos, que había centrado las actitudes de crítica social en Europa desde el final de la Segunda Guerra Mundial, entró también en una crisis definitiva, producto tanto de la ya innegable decepción por lo que ocurría en los países del bloque socialista, como por la no menos innegable inviabilidad de un cambio revolucionario en las democracias occidentales. Entre las revueltas de Mayo del 68 y la caída del Muro de Berlín en noviembre de 1988 media una década de pragmatismo rampante en la izquierda tradicional, y una desorientación profunda en la cultura y el arte con pretensiones críticas. Es una crisis de ideas y de lenguajes que en España se ve comprimida por sus propios condicionamientos: la situación política y el mencionado giro conservador que tomó el arte.

En cuanto a lo primero, ya hemos dicho que la política había impregnado la esfera cultural, y las pocas manifestaciones de las que podía esperarse una cierta contestación fueron asimiladas rápidamente. Desde finales de los años ochenta empieza a cambiar la situación. Lo que habían sido las excepciones a la regla comienzan a cobrar importancia y a encontrar eco en los medios de comunicación. La preeminencia de un arte postmodernista conservador, incluso de un modernismo a secas, deja de ser tan absoluta como había venido siendo, y lo relegado, que ciertamente

era escaso, empieza a entrar en escena. Es importante destacarlo: en la evolución de una cultura, en la Historia del Arte, nunca se producen cortes limpios, sino cambios en el predominio de unos factores u otros. Y esos factores han estado presentes con anterioridad a su visibilidad plena, en una posición relegada respecto de los eminentes. La emergencia de lo que parece nuevo genera una inercia que concita alrededor fenómenos antes dispersos, y se autoalimenta hasta su clímax, que es también el prólogo de su crisis.

La atención que se presta ahora al arte comprometido es consecuencia, entre otros factores, de una crítica renovada, que a través de las revistas y de alguna Galería presenta visiones distintas del arte posmoderno de las que hasta entonces le representaban en exclusiva. La ya mencionada Mar Villaespesa, Kevin Power, J. Lebrero-Stals, Jeffrey Swartz, serán algunos de los nombres. No se trata ni de una crítica militante ni de una atención exclusiva al arte comprometido, pero sí de una mayor amplitud de miras que la que prevaleció hasta entonces.

El arte comprometido, en sus diversas manifestaciones, no será nunca la tendencia dominante en la España de finales de los ochenta y lo que llevamos de la década siguiente, pero entra en un juego de fuerzas en el que antes no tenía sitio. Las reacciones no se hicieron esperar, y constituyen una de las escasas polémicas de la crítica de arte de los últimos años que ha sido algo más que riñas de familia. Los momentos más álgidos fueron el cruce de artículos entre Juan Manuel Bonet y Francesc Torres a finales de 1991 (5), y la polémica, mucho más generalizada, a que dió lugar un artículo de Antonio Muñoz Molina comentando la exposición de Joseph Beuys en el MNCARS (6). En el primer caso las posturas eran del todo irreconciliables, y no excedieron el ámbito de las revistas de arte. En el segundo, al

confluir con otros acontecimientos (la reciente polémica en torno al realismo de Antonio López y la organización de una exposición urbana de esculturas de Botero (7)), la discusión adquirió una dimensión social. Nos parecen dos sucesos complementarios para poner de manifiesto el talante conservador, no ya de la sociedad, sino de la intelectualidad española, que parece anclada en un modernismo canónico.

Los Rasgos de una Actitud Crítica

Los años noventa vuelven a acoger una palabra que hacía tiempo había desaparecido de la circulación: "alternativa". Se abren Salas Alternativas de Teatro, alguna que otra Galería, y se investiga sobre la viabilidad de una cultura que responda a ese título. La Exposición Universal de Sevilla, en 1992, y el resto de espectáculos culturales que se dan cita ese año: Madrid Capital Cultural, la Celebración del V Centenario del Descubrimiento, tienen como consecuencia terminar de dejar huérfana de ayudas institucionales la actividad cultural y poner de relieve la inoperancia de lo que se llamó la "cultura del espectáculo" como instrumento de auténtica formación. De ahí el comentado florecimiento de "alternativas", y de ahí también una serie de manifestaciones culturales que tratan de reflexionar críticamente sobre la situación del arte y la cultura españolas (8).

En este contexto aparecen una serie de fenómenos que señalan la formación de una cierta cultura "resistente" al modelo social imperante, que se manifiesta tratando de quedar al margen del funcionamiento de la institución artística. El mail art, por ejemplo, que había florecido al calor del auge de la poesía

experimental en los años setenta, reaparece a fines de la década siguiente vinculado al terreno de la plástica. Es el caso del Servicio Postal EMD (una especie de galería de arte portátil) organizado por Manuel Saíz, del proyecto de Köniec, que perdura hasta hoy y, destacadamente, de los envíos de J.M. Giro, que con el membrete de "El Muerto Vivo" realizan una labor crítica exterminantemente ácida contra el sistema artístico en todas sus dimensiones. Junto a él, más cerca de la tradición poética señalada, está el trabajo riguroso de J.A. Sarmiento. Pero lo que resultó ciertamente llamativo como contraste con la década anterior, fue la proliferación, desde casi el comienzo de ésta, de toda una serie de colectivos cuyo rasgo común era el carácter "antiartístico" en un sentido convencional, de sus propuestas. Las relaciones de participantes en las exposiciones organizadas por Estrujenbank, otro colectivo del que hablaremos extensamente, son suficientemente ilustrativas. La titulada "P.S.O.E.", organizada en la propia Galería Estrújensak (marzo-abril de 1991) registra la siguientes participación: además de de cinco artistas individuales, estuvieron presentes Equipo Límite, Libres para Siempre, GCCIG, Agustín Parejo School, Juan del Campo (un nombre que agrupaba a varios artistas), El Gran Placer, Lucro, Sindicato de Espectadores. A los mencionados podríamos añadir Bosgarren K., o Preiswert Arbeitkolleguen, entre los más activos de la época y que han perdurado hasta hoy. Parece que la idea del trabajo colectivo y la renuncia a la autoría personal ocupaba un papel destacado en la estrategia de contestación al arte establecido. Y esto nos conduce a tratar de definir algunos rasgos comunes de esta fase última del arte comprometido en nuestro país.

Establecer las causas de su aparición es ciertamente especulativo, porque entre sus practicantes coexisten generaciones distintas, pero en todo caso, su auge actual creemos

que puede estar determinado por un rechazo, de los propios artistas y también del público, de la excesiva mercantilización del arte en los años anteriores. La obra de arte se había convertido absolutamente en mercancía, y así lo proponían sus creadores. En esta situación algunos artistas entre los que empiezan su carrera se replantean el sentido de la creación, y vuelven la vista hacia la olvidada función crítica -de la sociedad, de la obra de arte- con que se inauguró el arte moderno. Esto confluye, como ya apuntamos, con las corrientes internacionales, especialmente anglosajonas, en que la postmodernidad había adquirido una dimensión menos complaciente. En todo caso, ninguna de las trayectorias de los artistas españoles que estudiaremos se improvisa en función de una moda. Lo que sí nos hace pensar en ello es la aparición, a partir de los primeros años noventa, de aproximaciones ocasionales, por parte de muchos otros, a la temática político-social. Esa atención momentánea, que reviste el mismo significado que la omnipresencia de citas de Benjamin en las obras de muchos otros creadores, es más un síntoma de una receptividad a modas intelectuales que a un auténtico compromiso con el compromiso, valga la redundancia.

Difícilmente podría considerarse, en su globalidad, arte político el que realizan estos artistas, al menos con el significado que hasta ahora se le ha venido dando a la expresión. No es, desde luego, un arte partidista, como fue el de los setenta, ni siquiera impregnado por una ideología homogénea. Podríamos incluso considerar que en muchas de sus propuestas hay una deliberada desmitificación de lo político y lo ideológico, consideradas al cabo, tras las sucesivas críticas postestructuralistas y postmodernas, formas depuradas de

dominación. En todo caso, en su correspondiente capítulo nos ocuparemos de delimitar el terreno actual de lo político, a la luz de estas reflexiones, que lo hacen extensivo a una amplia gama de prácticas sociales y culturales anteriormente consideradas ajenas.

Podríamos pues organizar los dos aspectos preferentes que centran la atención de estos artistas. Dos aspectos con profundas interconexiones. Uno es el de las problemáticas específicas: la destrucción de la naturaleza, el feminismo, la lucha contra el sida, la marginación por casusas de raza o cultura, etc. De otra parte está lo que podríamos denominar una crítica de la cultura, que cuestiona su función, los modos de aprendizaje e integración social, el papel de los medios de comunicación, la fabricación del consenso. En este sentido, se atribuye un papel destacado al arte y a la representación. La importancia que se otorga a ambas, consideradas medios privilegiados de perpetuar un orden social rechazable, conduce a una intensa autorreflexión crítica sobre la propia obra de arte. Este será un rasgo diferenciador con el arte político tradicional de nuestro país, ligado habitualmente a lenguajes conservadores. El cambio de actitud en este sentido viene de los años setenta, de la ruptura producida por el conceptual y las prácticas artísticas adyacentes. Sin embargo sabemos que unas y otro terminaron, salvo casos aislados, por integrarse -una vez más- en el sistema artístico, convertida -una vez más- en otra novedad lo que pretendía ser radicalmente otra cosa. En la actualidad ciertos signos apuntan a que, el menos en algunos casos, las cosas pueden discurrir por otro camino. Se ve con claridad en el panorama internacional, donde ciertas prácticas artísticas mantienen un debate con la institución arte que no siempre acaba asimilándolas. O que de hacerlo tendría que efectuar, ella misma, un cambio profundo. En nuestro país esas

posibilidades aparecen más nítidas en el caso de los colectivos que en las individualidades. En todo caso, en la medida en que se autopresentan como artistas, están abocados a lo que hasta hoy parece un destino inevitable: su total "artistización" y la desactivación del componente crítico. Acaso, llegados a este punto, cabría plantearse si no es precisamente como arte, y no como cualquier otro tipo de activismo, en donde estas prácticas desarrollan todo su potencial de radicalidad.

Para terminar queríamos señalar que la veintena larga de artistas españoles que estudiaremos no son la totalidad de los existentes. Sí son, a nuestro juicio, los que podemos relacionar, con menos posibilidades de error, con un proyecto de crítica social. Una crítica de los modos y maneras en que se origina la experiencia humana mediatiza por el poder. Una crítica el poder, de las diversas clases de poder, que operan en este final de siglo.

Notas

(1) Ruiz, J. y Huici, F., La Comedia del Arte (en torno a los Encuentros de Pamplona), Madrid, Editora Nacional, 1974.

(2) El pabellón fue expuesto en España en la Fundación Miró de Barcelona, y los materiales dieron lugar a un libro: Bozal, V. et al., España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

(3) Dos visiones de la década, bastante completas en sus distintos ámbitos son: Gallero, J.L., Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de La Movida Madrileña, Madrid, Ardora Ediciones, 1991, y el catálogo de la Exposición Artistas en Madrid. Años 80 (comisariada por Miguel Fernández Cid), Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 1992.

(4) Nos referimos a la exposición colectiva comisariada por Pilar Parcerisas "Idees i actituds. En torn de l'art conceptual a Catalunya 1964-1980", Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1992.

(5) Bonet, J.M., "El Nuevo Realismo Socialista", Cyan nº 20, primavera 1991 y Torres, F., "Respuesta a la Quinta Columna", Lápiz, nº80, Madrid, 1991.

(6) Muñoz Molina, A., "Descrédito del Gurú", El País, 30 de marzo de 1994

(7) El artículo de Aurora F. Polanco, "¿Qué hacer? (Sobre Beuys, Botero y todo lo demás)", La Balsa de la Medusa, nº 30/31, Madrid, 1994, ha sido la única reflexión global sobre el asunto.

(8) Un análisis de la función de la cultura en la sociedad española actual y un repaso de las manifestaciones "críticas" mencionadas, en Parreño, J.M., "De la Exposición Universal de 1992 a la indisposición particular de 1994", Claves de la Razón Práctica, nº 43, Madrid, junio 1994.

2. EL ARTE COMPROMETIDO DE LOS AÑOS OCHENTA

2.1. EL PARADIGMA ARTISTICO

El Arte Postmodernista

Al igual que en el ámbito del pensamiento, en el arte de la década de los ochenta, por más que pueda en ocasiones parecerlo, no se ha dado una ruptura total con las prácticas artísticas anteriores. Como en el caso de aquél, la situación es más bien dialéctica, dual. Se simultanea la ruptura y la continuidad, de forma que el arte nuevo, el arte que solemos llamar posmoderno, prolonga -modificando- algunas de estas prácticas, y en otros casos las recicla con intenciones distantes. También llega a ignorarlas, pero en todo caso son el punto de partida de su evolución, y difícilmente podríamos explicárnoslo sin tener en cuenta la serie de rupturas -ahí sí- y propuestas que tuvieron lugar a finales de la década de los sesenta y hasta mediados de la siguiente.

Por lo tanto, más que hablar de una negación del arte moderno, podríamos considerar al arte actual como una cierta "deconstrucción" del mismo (1). Una exploración de los episodios más oscuros, del reverso de la Modernidad ortodoxa, y en ese sentido será la vanguardia, en cuanto "proyecto insatisfecho" el objeto primordial de sus ataques. Marchán ha caracterizado las prácticas de arte de los ochenta según el esquema siguiente: "desmoronamiento del progreso en las artes, pérdida de entusiasmo por lo novedoso, quebrantamiento del experimentalismo y cambio de paradigma estético". A ello podría añadirse, a nuestro juicio, una serie de problemas que caracterizan el horizonte de sus preocupaciones: la conciencia aguda del carácter de "construcción" de la experiencia, la importancia de "la mirada",

"viciada por la convencionalidad de la percepción empírica o la redundancia de la repetición estilística' (2), y la preocupación por la representación como mediación determinada por la hegemonía. El posmodernismo radical es esencialmente una crítica del modernismo como un canon y una Historia confeccionados por el varón occidental. Dado el dominio de la reproducción fotográfica en esta cultura, su utilización crítica se convertirá en uno de los recursos artísticos más eficaces para resistir las distorsiones que su uso convencional perpetúa. Junto con ella, el uso de citas, la apropiación y la interferencia serán, como veremos, las prácticas privilegiadas entre estos artistas.

Continuidades Alteradas

Las deudas estéticas con el arte de los años 60 son muy importantes, y las líneas de continuidad, como luego veremos, difíciles de ignorar. Lo que sí ha cambiado es la posición del artista ante esas prácticas, su utilización y los subsiguientes desarrollos. Poque junto con sus logros estéticos, el arte de los años 80 ha heredado el fracaso de su propósito de disolver las barreras entre el arte y la vida, o de escapar de los límites de la institución artística. Lo que fuera radicalismo estético ha terminado por exhibirse en las galerías y los museos. Y por otro lado, éso que entonces pudo parecer un propósito verosímil: transformar la sociedad, se ha revelado como otro espejismo. El arte de los sesenta no fue consciente de la dificultad de escapar del sistema artístico mientras siguiera trabajando en su interior, ni de la capacidad instrumentalizadora de los medios de comunicación ni, finalmente, de la imposibilidad de realizar un cambio social global.

Así las cosas, happening, Fluxus, land art o conceptual

parecen integrarse como otros estilos más en el repertorio de los ya existentes, a disposición de artistas posteriores. Quedan convertidos en "tema", en "cita", en nuevas posibilidades lingüísticas para que el arte hable del arte, cortadas ya todas sus conexiones con la realidad social y política en que aquellos se había desarrollado y a la que hicieron frente. Se ha querido caracterizar el arte postmoderno como una práctica exclusivamente autorreferencial, a causa de su explotación de los estilos anteriores, y una vez desengañado de cualquier posibilidad efectiva de interacción con el exterior. Sin duda una parte del arte posmoderno ha seguido esta línea de actuación, como comentamos en el capítulo anterior, pero no todo, y esta investigación es un recorrido por la obra de quienes eligieron otra opción.

El arte crítico de los ochenta recupera, recicla, estos lenguajes anteriores, pero los utiliza de otro modo, a partir de la experiencia de sus logros y sus fracasos. No hay en este comportamiento una voluntad de tendencia, sino un búsqueda de soluciones prácticas a las necesidades de los artistas. En esta actitud no gregaria, por un lado, y renuente por otro, a configurarse como "ismo" o tendencia, hay sin duda también una estrategia consciente de no proporcionar al mercado artístico un nuevo "producto". Es una renuncia a la vanguardia y su carácter de sucesión de sorpresas estéticas, tan aptas para ser confundidas con las modas del mercado global y, como estas, quedar rápidamente obsoletas e integradas. En otro sentido, la dificultad de configurar una tendencia es resultado de la diversidad de fines con que unos y otros artistas utilizan lenguajes similares, lo que impide articular sin género de dudas una escuela o estilo comunes. Estos lenguajes "prestados" adquieren sentidos muy distintos, que no excluyen su misma

subversión, su interpenetración o el uso con fines opuestos a los que fueron su origen. Este "bricolage" no es en todo caso una actitud privativa del arte crítico. Todos participamos en una cultura que se ha enriquecido trasladando y apropiándose de ideas, estrategias y tecnologías. Como escribiera Dorfles refiriéndose al uso del kitsch, no debería por tanto sorprendernos "encontrar elementos individuales o enteras obras de arte 'transferidas' de su estatus y utilizadas para un propósito distinto de aquél para el que fueron creadas" (3).

El conceptual sería un buen ejemplo, pues si bien en su origen -aunque no en la versión peninsular- estaba alejado de problemáticas sociales, con el tiempo el instrumental lingüístico que había puesto en juego ha resultado especialmente adecuado para tratarlas. Pero no simplemente como una forma nueva al servicio de los problemas de siempre -los del realismo social- o para expresar de otro modo la división partidista. Es un lenguaje nuevo que permite -no así todos- ocuparse de nuevos problemas. "Del mismo modo que los artistas conceptuales ampliaron el análisis minimalista del objeto artístico, estos artistas han explorado la crítica conceptual de la institución arte con el propósito de intervenir en las representaciones ideológicas y los lenguajes de la vida diaria" (4). Artistas como Buren, Haacke o Broothaers orientaron sus críticas en un primer momento sobre el marco institucional, el objeto moderno de arte y su lógica económica. Ello les condujo -al menos a Haacke claramente- a una crítica de más amplio contenido político-social. Como él, distintos artistas en los años ochenta emplean el conceptual para realizar una crítica de la ideología más allá de la influencia de ésta en el ámbito del arte. Se ven en la necesidad de construir nuevos significados y alcanzar a un público distinto. Esos nuevos

significados se refieren a los diversos temas que hemos desarrollado en los siguientes capítulos: la ecología, el problema de los géneros y de las culturas, el sida, la crítica del consenso y su construcción, la problemática social, la crítica política...

El Collage de los Estilos

Parece, pues, como si el artista contemporáneo siguiera el principio del collage en la utilización del material artístico existente. Y de hecho, algo tiene su misma producción artística que nos lo recuerda: "el artista se convierte en un manipulador de signos más que en un productor de objetos de arte, y el espectador en un activo descifrador de mensajes más que en un pasivo espectador de lo estético o un consumidor de lo espectacular" (5). La cuestión del montaje tiene importancia en sí misma como práctica artística y luego nos ocuparemos de ella.

Esta actitud ha sido favorecida sin duda por la crítica que desde la reflexión postestructuralista y posmoderna se ha proyectado sobre concepciones modernistas de autoría, originalidad y expresividad. El modernismo clásico se asienta sobre la idea de un estilo personal y privado. La existencia de un "yo" auténtico y una identidad única proyectarán una visión del mundo particular y un estilo inequívoco. El postestructuralismo ha planteado sin embargo que el concepto de individuo único y las bases teóricas del individualismo son ideológicas y su condición, histórica (6). Este y otros problemas habían afectado en distinta medida al arte de los sesenta, pero la cuestión que aparece como más específica dos décadas después había sido entonces apuntada sólo de manera incipiente: la crítica a la autonomía artística. La autonomía no es un rasgo más

del arte moderno, sino uno de sus fundamentos. La estética kantiana había delimitado para el arte un espacio distinto del ámbito finalista de la ética y la acción, y del científico y de conocimiento -que entonces, antes de la emergencia de la tecnología al servicio de la empresa, era claramente ajeno al de la mercancía-. La obra de arte podía ser así un tipo de práctica o actividad, aunque desinteresada y no mercantil, que desarrollaba una "finalidad sin fin" (7). Y, frente a las prácticas sociales que terminaron por mercantilizar la obra de arte, el pensamiento crítico de la Escuela de Frankfurt siguió defendiendo su autonomía como instancia desde la que hacer frente a la heteronomía de la realidad. La crítica - ésta sí- posmoderna al proyecto Ilustrado y la separación de sus esferas, ha cuestionado seriamente el mismo concepto de autonomía, y el arte actual desarrolla prácticas que, como veremos, repugnan a un espectador acostumbrado a la inanidad social de lo artístico.

La autonomía del arte no deja de ser una proyección ideológica consistente con la existencia alienada del individuo - y el artista- en la sociedad capitalista, y la ilusión de construir un lugar aparte, en el que refugiarse o desde el que ejercer una crítica no sometida a las imposiciones sociales. La autonomía aparece como simétrica a la libertad considerada como bien social supremo, por encima de la justicia. La dimensión progresista que libertad y autonomía artísticas desempeñaron en un momento, parece haberse revelado como relativa e histórica, tal y como apuntamos en el capítulo anterior. Es ilustrativa la opinión de un pensador ajeno al mundo del arte: "En el fondo de todo criterio artístico hay siempre una imagen del hombre y nosotros estamos viviendo de la imagen el hombre dadaísta: la libertad ante todo... Cuando cambie la idea de humanidad que nosotros queremos, el arte encontrará nuevas salidas. Y yo creo

que eso sucederá cuando se tome conciencia de que queremos una humanidad esencialmente creadora de valores" (8).

El arte crítico posmoderno es, pues, heredero de un momento de la evolución del arte del siglo XX de cuya modernidad nadie parece dudar. Son las transformaciones de esas prácticas artísticas las que lo sitúan en un territorio diferente. Los diversos lenguajes que utiliza el arte nuevo no son ya fines en sí mismos, como lo fueran veinte años atrás, sino meros instrumentos al servicio de un programa que amplía los problemas sobre los que estos trataban. Uno de ellos, cuya importancia había sido ya detectada en los años sesenta, es el poder de conformar la realidad de que disponen los medios de comunicación.

La Crítica a los 'Media'

Las imágenes que proponen los medios no sólo condicionan nuestra visión de la realidad, sino que se han convertido virtualmente en la realidad misma. Su análisis ha revelado que el lenguaje que utilizan es tan eficazmente determinante como sus propios contenidos. Hay una imagen de Stanislaw Lec que describe la situación: "Te dan pastillas amargas cubiertas de azúcar. Las pastillas son inofensivas, el veneno es el azúcar". Un trabajo crítico serio deberá pues partir del "desvelamiento de la organización implícita, no manifiesta, de una estructura lingüística... La ideología, en esta situación, se infiltra a través de los propios niveles de organización de los mensajes, sobre todo a través de los mecanismos de selección y combinación" (9). Siendo ese carácter no manifiesto el que refuerza su función normativa, un cierto conceptual se ha venido ocupando, desde principios de los años setenta, de hacerle patente. Alberto Corazón en los soportes gráficos, Antoni Muntadas en el medio

audiovisual y, ya al final de la década de los ochenta, Rogelio López Cuenca en el ámbito lingüístico. A su lado, la propuesta irónica y radical de Estrujenbank con su campaña a favor del analfabetismo no se proponía, ciertamente cortar el mal de raíz, sino señalar la raíz del mal: la aculturación al servicio de la ideología. La diferencia que podríamos establecer entre el trabajo de Corazón y los de Muntadas y López Cuenca estriba en que estos dos últimos tratan el problema en el medio en que se produce, a la manera de un "caballo de Troya" en la fortaleza del medio a deconstruir.

En un mundo hipermediatizado como el actual, en el que la realidad es siempre "representada", la posibilidad de actuación que tiene un arte crítico ha de centrarse no tanto en los problemas reales cuanto en cómo éstos son comunicados -y por lo tanto interpretados-. Ignorar este aspecto fue una de las causas que limitaron la eficacia de anteriores prácticas artísticas, y uno de los factores que contribuyeron decisivamente a que ellas mismas fueran rápidamente desactivadas en su dimensión crítica. Toda intervención en la realidad tiene pues por prerrequisito la intervención en el lenguaje. El problema al que se enfrenta este tipo de propuestas, en definitiva "pedagógicas" o facultadoras, es ser capaces de articular un lenguaje que evite la repetición con que los "media" ejercen su poder y multiplican cualquier sentido y, a la vez, lograr que ese lenguaje sea comprendido por un público no especializado. Que sea, en definitiva, popular, para lo cual será inevitable que en cierto modo utilice los recursos de los medios que ataca. Esta preocupación es la que en buena medida ha provocado que el arte crítico de la posmodernidad desarrolle en muchos casos estrategias ligadas a la publicidad (Bárbara Krüger, el activismo en torno al sida), utilice iconos y

estilos tradicionalmente ligados a la cultura de masas (Gadea y Ugalde) o se apropie de elementos kitsch (Navares)... y haya encontrado en el collage un recurso de máxima eficacia, como luego veremos.

Recobrar la Experiencia y Limpiar la Mirada

Sea cual sea el ámbito de lo político, cuestión que debatiremos en otro capítulo, de lo que no cabe duda es de que el arte político de los años 80 no se concibe ya en términos de representación de una clase social, como hiciera el realismo social, sino como una crítica de las representaciones sociales (posicionamientos de género, estereotipos étnicos, etc.). Tampoco pretende operar como instrumento de un cambio revolucionario en el seno de las relaciones de producción. La clase social no es un dato histórico inalterable, y el aparato productivo no es ya la única clave del poder político (10). El nuevo arte orienta sus críticas hacia la experiencia individual de la existencia diaria, un ámbito que había quedado oculto bajo los proyectos globales de emancipación social. Paralelo al proyecto de desmitificación se querrá transformar no ya la relación del individuo con determinados objetos o problemas aislados, sino con su misma cotidianidad. La ruptura con la estética tradicional que supuso el happening o el minimal resulta perfectamente adecuada para intentar romper también con la forma convencional de experimentarse en el medio social o en la naturaleza. Es en este sentido en el que hablábamos de un "reciclaje" de lenguajes artísticos.

Cuando hablábamos de la experiencia cotidiana estábamos estableciendo un marco para situar el problema de "la mirada", cuya crítica por el arte actual constituye un desarrollo

simétrico -en lo subjetivo- a lo que fuera su crítica a la representación. Existe una mirada reificadora como existe otra patriarcal, otra etnocéntrica, y otras tantas más que configuran la aprehensión del mundo según valores establecidos por la hegemonía. Todas se refuerzan entre sí y terminan por formar un tejido de interpretaciones en el que todo atisbo de disidencia o contradicción queda excluido. El arte crítico de los ochenta ha dejado en buena medida de construir objetos de contemplación para desplazar su carga estética al proceso cognitivo, y de este modo transformar la mirada del espectador para que extraiga de su visión del mundo nuevos significados ya no determinados. Intenta contruir una mirada que acoja lo heterogéneo, que no configure el objeto a la medida de su necesidad. El medio fotográfico, que ha sido siempre propuesto como vehículo de representaciones neutrales, se ha utilizado ahora profusamente con intención crítica. Cindy Sherman o Andrés Serrano son ejemplos destacados. También el mundo de los objetos y el de la escultura, a partir tanto de las desmitificaciones de Fluxus como de la propuesta del minimal, se han vuelto soportes propicios para esa modificación de la mirada. La obra de Pedro G. Romero, la de Schlösser, o cierto land art lo testifican. La importancia de esa mirada "desregulada" es capital, porque mirar de otra manera será siempre previo a otra manera de actuar.

El happening (y sus prolongaciones en Fluxus, Beuys y la performance) constituyó desde su aparición un medio privilegiado para llevar a cabo esa transformación de la experiencia a la que antes aludíamos, para aprender a relacionarnos de forma diferente con situaciones y materiales y, finalmente, para conocernos a nosotros mismos. Vostell ha sido explícito en este sentido (11), planteando como objetivos del happening la desfetichización de los modos de comportamiento, la ruptura del tabú de los

materiales y el autoconocimiento. En definitiva, proponía una relación menos utilitaria con los objetos, un examen de los usos y contenidos de la conducta y de sus posibilidades inexploradas. Pero en el happening, al margen de estos propósitos, se cifraba también un intento global de poner de manifiesto el estado de alienación generalizado y proclamar la posibilidad del cambio. El propio Vostell declaró en alguna ocasión su convicción de la importancia de esta y otras prácticas artísticas como "anticipaciones" de la actividad política. Concretamente de las revueltas de Mayo del 68 y la reivindicación ecológica (12). La dimensión de trasgresión estética que conllevaba el happening tenía así una contrapartida política que le situaba doblemente en la cultura de la vanguardia. Dado que los desarrollos teóricos coetáneos (la contracultura, Marcuse, McLuhan) coincidían en muchos planteamientos con el happening y el conceptual en general, el papel del arte volvía a revelarse de importancia central en el proceso del cambio social. Aunque ahora de modo completamente distinto de los modelos periclitados del intelectual y el artista comprometidos. En los ochenta ya hemos dicho que esta posibilidad de cambio no se contempla. Las obras discuten cuestiones concretas, atendiendo más a la transformación del individuo que del cuerpo social. Entre la utopía social y el ser humano concreto, se encuentra un espacio de interacción social y un horizonte de expectativas que es el objeto de su proyecto de transformación

Los Frutos del Happening

El germen del happening se desarrolló con distintas características en unos artistas y otros. El que ha resultado más influyente en las prácticas artísticas de que nos ocupamos en

este estudio es, sin duda, Beuys. A través de su relación con Fluxus, Beuys concibió un tipo de actuaciones que no son happenings en sentido estricto. La participación del público no es libre, sino que está prefijada cuidadosamente. Y se articula con la del propio artista, al modo de las representaciones religiosas. "El artista tiene algo de gran sacerdote que oficia, y en el curso de su oficio se hace presente la verdad" (13). Su acción no se constituye en modelo a imitar, sino que estimula en el público su propia capacidad creativa. Señala Bozal que Beuys en sus happenings -y es un comentario extensible a la misma esencia de esta actividad- no dice, no trasmite información, sino que muestra, coloca ante nuestros ojos de manera efectiva aquello de lo que la obra trata. La confluencia de este tipo de happenings con su concepto ampliado del arte y el de la escultura social, dio como resultado su trabajo como activista. Y no como algo separado del ejercicio del arte, sino como práctica peculiar de éste. El activismo de Beuys abre una grieta en la autonomía artística por la que se infiltrará en los años ochenta un nuevo tipo de manifestaciones estéticas. Tanto los grupos de activistas artísticos (Gran Fury, Act Up, Group Material, un aspecto del trabajo de Estrujenbank) como el Arte Comunitario (Tim Rollins & KOS, Susan Lacy) se nutren de la afirmación fluxiana "todo es arte", y del activismo de Beuys entendido como práctica artística. El Arte Comunitario lleva a cabo la idea de la escultura social en su versión de "organismo social", en el sentido de que no se moldea la colectividad desde el exterior, sino que se estimula su desarrollo por ella misma. En nuestra investigación, organizada en torno a ejes temáticos, no estilísticos, no hemos hecho una excepción con este tipo de práctica, a pesar de sus especiales características. Los

activistas y artistas irán apareciendo conforme se hayan ocupado de las diferentes problemáticas, y un desarrollo teórico más amplio se podrá encontrar en 2.2.5.1, el capítulo que se refiere a la creación artística en el medio urbano, donde estas creaciones encuentran su lugar natural. Por lo tanto sólo vamos a señalar ahora su carácter utilitario y práctico, que supone la conexión, a través del hilo más tenue de todos, entre el arte de los años sesenta y el de dos décadas más tarde.

Otro rasgo típico del activismo de Beuys, que se afirmará en el arte nuevo, es el aspecto "conversacional", dialogante, de la obra. Y en este caso la innovación estética vuelve a ir de la mano de la política, pues uno de los objetivos del arte crítico actual es estimular la discusión y la revisión del consenso social. En ese trabajo colectivo de autodeterminación podemos encontrar también una alusión al arte del proceso, ahora trasladado a la dinámica social. La preeminencia que otorga la estética tradicional a lo visual reduce al espectador a mero consumidor de imágenes sobre las que no tiene poder alguno. El happening o el arte sociológico le hicieron ya participe de la obra, adelantándose a lo que sería su implicación en el Arte Comunitario, el Arte Ritual o los trabajos de "curación social" de una Ukerless. En ellos la obra está fundada en la misma participación, que de no existir la anularía. Una participación que en muchos casos no está orientada hacia la creación de objetos, sino, como decíamos antes, a la creación de lazos y la interacción de los individuos. En estas obras se traslada la experiencia artística de su lugar acostumbrado, la sensibilidad del artista, que luego la muestra al espectador, al espectador mismo. Podemos relacionar este desplazamiento con lo anteriormente expuesto acerca del interés del arte crítico por dotar al público de experiencia estéticas de las que normalmente

carece. James Turrell, refiriéndose a su "Roden Crater" expresaba así su intención: "construir una situación a la cual te conduzco y te ofrezco contemplar. Eso se convierte en tu experiencia" (14). Experiencia de la naturaleza en Turrell, del trabajo común en Tim Rollins: distintas formas de ejercitar estéticamente el contacto con lo que nos rodea y descubrir su y nuestras potencialidades.

Pintura, Apropiación, Collage

Mientras que el arte político tradicional utilizó sólo la pintura figurativa, y en los años sesenta ciertas posibilidades del happening y el conceptual, en los ochenta la situación es mucho más promiscua. Una recapitulación de los estilos utilizados por el arte comprometido actual abarca la casi totalidad de los existentes. Desde la pintura y la escultura no figurativas (Peter Halley y Ronald Jones), la figurativa (Golub y Sue Coe), los ambientes (Torres), el minimal (Prada, Whiterhead), la instalación (Haacke, González Torres), el objetualismo (Moraza, G. Romero), etc.

Los recursos lingüísticos no son menos abundantes: descontextualización, apropiación, pastiche, alegoría, collage. El primero de ellos venía siendo utilizado con regularidad desde el Pop y los realismos críticos de los sesenta, y en el arte crítico actual se explota su dimensión semántica y pragmática, no sólo la sintáctica como hiciera el Pop. "La descontextualización no es sólo un efecto lingüístico, sino un reflejo dialéctico de las contradicciones de la realidad social contemporánea a escala local e internacional" (15). Entre los artistas españoles López Cuenca o Abad lo utilizan de forma diferente y eficaz.

La apropiación estuvo también presente entre las estrategias

de los realistas críticos, pero en los años ochenta ha alcanzado una dimensión especial, al servicio de la crítica del mismo sistema artístico (en la obra de Simon Linke o Sherrie Levine). El apropiacionismo de hecho, es quizá el recurso más "propio" del postmodernismo artístico, tanto en lo que se refiere a los lenguajes como a las imágenes utilizadas. La revisión del canon efectuada por el arte feminista ha hecho amplio uso de él, como cabría esperar. Su significado político se capta mejor si hablamos de "expropiación" o "contra-apropiación". Con el primer sentido podemos referirnos al arte feminista, que se adueña de iconos patriarcales que han terminado por particularizar para su goce la imagen femenina. El segundo parte de la teoría barthesiana expuesta en Mythologies (1957) acerca del modo en que la burguesía neutraliza la amenaza de lo "otro" por medio de su "incorporación" a la cultura dominante, ya de forma ideológica o comercial. El ejemplo más inmediato es el de la apropiación de las subculturas que realizan los medios de comunicación. "Los 'media' transforman los signos específicos de discursos socialmente contradictorios en en una narrativa norma, neutral, que habla para nosotros" (16). Frente a esta apropiación sólo cabe una "contra-apropiación", que ponga de manifiesto el origen social de lo arrebatado, su valor de uso, su función social original. Este tipo de estrategias erosionará decisivamente las fronteras que el modernismo crítico siempre mantuvo entre su práctica y la cultura popular. Porque si bien en algunos modernistas la cultura de masas estaba presente, se trataba de una "cita" engastada en un discurso de otro orden. La práctica postmodernista no cita, sino que "incorpora". En definitiva, en el arte actual la apropiación se da en ambas direcciones. La obra de Moraza y, en otro sentido, la de Paloma Navares son, como

veremos, ejemplos de apropiación de materiales e iconos de la alta cultura. La de Gadea, Ugalde y Estrujenbank, de la popular.

El caso del collage merece atención especial por cuanto, desde su origen cubista, viene a poner de manifiesto los problemas de la relación entre la representación y lo representado, al situar en un mismo plano a ambos. Hoy en día, ya lo hemos señalado, nuestra relación con el mundo está condicionada por la imagen que tenemos de él, por lo que él se dice. Una actuación que se quiera eficaz debe centrarse, pragmáticamente, en esa relación entre realidad y representación. En este sentido es capital la figura de Heartfield, que en los años 30 aplicó el principio del collage a la imagen fotográfica extraída de los medios de comunicación. Sus "montajes" prefiguran esa necesidad, evidente en nuestro tiempo, de actuar sobre la imagen como medio de discutir la realidad que oculta. Su trabajo, como el de Klucis y Renau, desarrollados al margen del circuito artístico, introducía además la posibilidad de contactar con segmentos de la población alejados del mundo del arte. Ese situarse fuera de la institución artística hizo posible que el significado de sus montajes no fuera manipulado y despojado de su carga crítica. Heartfield transformaba las relaciones de la producción cultural y rehabilitaba el arte para quienes carecen de una destreza especializada en su lectura. Sus obras capacitaban al espectador para ser productor de sentido de pleno derecho (17). Como principio de interrupción, el montaje permite mostrar la realidad como un proceso de lucha y, por tanto, como el resultado de una mediación humana determinada. Benjamin se refería a Heartfield y a los surrealistas cuando llamó la atención acerca de esa posibilidad de "interrupción visual" (a través de la parodia, la inversión y el desdoblamiento) que alteraba una visión del mundo sin fisuras propagada por la

hegemonía.

El montaje y el collage han sido utilizados por el arte feminista como medio para lograr una economía de la representación propia, que descolonizara la experiencia voyeurista o alienante que las mujeres tenían de su propio cuerpo e identidad en el arte y la cultura (la obra de Mary Kelly es un excelente ejemplo). Pero aún más significativo es el uso que de estos recursos han hecho los equipos de artistas (Peter Dunn/Lorraine Lesson), los colectivos (Group Material) y los grupos activistas (Act Up o Gran Fury), por cuanto añaden a la heterogeneidad de las imágenes y a la mencionada "capacitación" lectora del espectador, una condición anómala en sus productores: ya que convierten en artistas a los colectivos que realizan las obras. El montaje parece ser el medio idóneo para expresar la pluralidad de voces, así como para romper con los protocolos de la actitud contemplativa y las fronteras rígidas entre arte y propaganda. Sin embargo, en la actualidad no es posible elaborar una cultura de oposición creando un mundo referencial alternativo, como sucediera en la época de Heartfield. El arte tiene cada vez menos posibilidades de reivindicar su alteridad y así, en la última cultura capitalista "se mantiene como un irritante discursivo, y no como un 'otro' utópico frente al sistema a nivel global" (18).

La fascinación postmodernista por el fragmento acaso esté también presente en esta revitalización del collage. Y lo mismo podríamos decir de la recurrente presencia de alegorías. Pero ambas figuras, montaje y alegoría, están en la panoplia modernista desde hace largo tiempo, especialmente valorados por Benjamin, y en la raíz de los debates entre Lukács y Adorno sobre la obra de arte orgánica. La postmodernidad artística sin embargo

no hace de su utilización una bandera: los utiliza como recursos a su alcance.

El Arte Comprometido más allá de lo Artístico

La eficacia social del collage no fue nunca alcanzada por las prácticas críticas de los sesenta. En nuestra opinión hay que buscar la causa en el carácter conscientemente artístico de sus propuestas, en la legítima aspiración de sus creadores de entrar a formar parte de la historia del arte, no de la historia de los movimientos sociales.

Allan Kaprow, en un texto titulado The Red Experiment sostiene que en el modernismo han convivido dos tradiciones: la del arte "artístico", en que el arte se separa de la vida para enfrascarse en su evolución formal, y el arte "vitalista", conectado con la vida y preocupado por su transformación (19). Ha sido el primero el que ha terminado por ser central en el canon modernista, el acogido por galerías y museos y sobre el cual la pregunta si es o no arte se ha contestado afirmativamente con menos discusión. La otra corriente ha sido constantemente puesta bajo sospecha de no-artística. Ello no significa que este arte "vitalista" logre necesariamente sus objetivos de influencia social y disolución de la frontera entre arte y vida. Refiriéndose a su propia práctica artística, el happening, dice: "Produjimos más una impresión de novedad que de auténtico salto a una visión diferente del mundo, en la que la realidad fuera un continuo sin fisuras". La razón de este fracaso es, a nuestro juicio, clara: trabajando dentro del sistema artístico las creaciones serán irremisiblemente catalogadas como arte, o anti-arte, pero en todo caso apropiadas por una institución que bajo

las actuales condiciones, remite la creación artística a una esfera que está aislada de la moralidad y la acción.

Lo que a Kaprow le parecía evidente era la ausencia de un "marco con autoridad suficiente como para crear un contexto alternativo a la hegemonía de la estética estilística, con todas sus connotaciones patriarcales". Para ser más explícitos: falta un marco conceptual para enjuiciar el arte comprometido actual. Y no podemos tenerlo en la medida en que nuestra idea de lo que constituye el buen arte procede de una cultura estética que sigue valorando la autonomía como garantía de artisticidad.

Y sin embargo hay indicios de que esta situación pueda estar cambiando. Voces significativas como la de Lucy Lippard afirman que "la noción convencional de buen gusto está basada en una ilusión de orden social en la que ya no es posible ni deseable creer" (20). Su punto de vista parte sin embargo de un rechazo del universalismo del juicio estético, por ello nos parecen más interesantes las propuestas que problematizan incluso su necesidad. Estrella de Diego, desde su particular posición, advierte que la necesaria revisión feminista de la historia del arte crea "un territorio donde los parámetros al uso -por ejemplo el de calidad- serán sólo un factor más a tener en cuenta, tal vez ni siquiera el más importante". A su juicio, la historia convencional, basada en la mirada del poder, "excluye a los artistas rezagados de cada época, que son los que la mayoría menos sofisticada acepta, y por tanto los que también escriben la historia" (21). ¿Existe pues algún criterio de calidad para enjuiciar el arte comprometido? ¿Esa calidad debe situarse en el marco de qué estética? Ateniéndonos a los propósitos de un arte comprometido, y valorado como estético el proceso cognitivo -del espectador, no sólo del autor-, tal vez la calidad debiera referirse a la capacidad de la obra de comunicar su mensaje o de

mover a la acción. Ya en los años sesenta Vassarely afirmaba que la pintura era sólo "un medio para un fin", y sostenía que había llegado el momento de que el objeto artístico desapareciera y fuera revelado "sólo por sus efectos" (22). Lo hasta aquí expuesto contradice frontalmente los criterios formalistas, pero también las valoraciones burguesas. La preocupación burguesa por el valor de cambio está en el fundamento del criterio de calidad del arte moderno, que coloca en primer término la unicidad de la obra, o su escasez (ésto explica porqué prácticas como el mail-art siguen considerándose en cierto modo espúreas y no constan en las historias del arte).

En definitiva, el arte comprometido de los ochenta supone no sólo una serie de prácticas en buena parte continuadoras de las propuestas del conceptual y su entorno. Encarna también un proyecto de nuevas categorías artísticas. Y si el conceptual, el happening y el minimal pueden verse como capítulos de la evolución modernista, no estamos tan seguros de que el nuevo marco -el nuevo paradigma- que sugieren entre otros los críticos citados pueda situarse igualmente bajo el epígrafe de la Modernidad. Se trataría en último caso de continuar pretendiendo sus mismos objetivos de emancipación social y creación de un ámbito artístico específico, pero por caminos distintos. El proyecto moderno de librar al arte de la ideología y el comercio aislándole de ambos se ha revelado como una solución fallida. El arte ha acabado segregando su propia ideología y su propio mercado. Habría que, de algún modo, liberar al arte de la institución artística sin echarle en los brazos de cualquier otro condicionamiento. Bürger planteó la situación con claridad: "Debemos preguntarnos, desde la experiencia de la falsa superación, si es deseable, en realidad, una superación del

estatus de autonomía del arte, si la distancia del arte de la praxis vital no es garantía de una libertad de movimientos en el seno de la cual se pueden pensar alternativas a la situación actual" (23). Sin duda que se pueden pensar. Lo que parece menos probable es que resulten de ahí posibilidades distintas a las que conocemos, algo que no sea afirmaciones ni negaciones de lo artístico aptas sólo para alimentar las necesidades del mercado y el Museo.

Notas

(1) Marchán, S., Del arte objetual al arte del concepto, Madrid, Akal, 1986, p.305.

(2) Bozal, V., Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura, 1939-1990, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 654.

(3) Dorfles, G., ed., Kitsch. The World of Bad Taste, New York, University Books, 1969, p. 17.

(4) Foster, H., Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics, Seattle, Bay Press, 1985, p. 100.

(5) Ibidem, p. 100.

(6) Jameson, F., El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Barcelona, Paidós, 1991 (1ª ed. en inglés, 1984), p. 37-38.

(7) Jameson, F., "Hans Haacke. Ideología de la estética y la cultura", Brian Wallis ed., Haacke, Unfinished Business, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1985.

(8) Marina, J.A., "En el país de la inteligencia", El Europeo, n. 47, Madrid, 1993, p. 56.

(9) Marchán, S., Op. cit., p. 271.

- (10) Foster, H., Op. cit., p. 141 y ss.
- (11) Marchán, S., Op. cit., p. 200.
- (12) Entrevista de Vostell con D. Hacker, en Ibidem, p. 398-399.
- (13) Bozal, V., Modernos y Postmodernos, Historia del Arte no. 50, Historia 16, Madrid, 1993, p. 80.
- (14) Gablik, S., The Reenchantment of Art, Thames and Hudson, New York, 1991, p. 83.
- (15) Marchán, S., Op. cit., p. 73.
- (16) Foster, H., Op. cit., p. 168.
- (17) Roberts, J., "Montaje, dialéctica y facultación", en Domini Public, catálogo de exposición, Centre d'art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994, p. 125.
- (18) Ibidem, p. 127.
- (19) Gablik, S., Op. cit., p. 139.
- (20) Lippard, L., Mixed blessings. New Art in a Multicultural America, Pantheon Books, New York, 1990, p. 7.
- (21) Ambas citas proceden de Figuras de la Diferencia, un recorrido por la crítica de los géneros que está en prensa.
- (22) Citado en Egbert, D.D., El Arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo del 68, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (1ª ed. inglesa, 1970), p. 342.
- (23) Bürger, P., Teoría de la Vanguardia, Barcelona, Península, 1987 (1ª ed. alemana, 1974), p. 110.

2.2. LAS PRACTICAS Y LOS TEMAS

2.2.1. LA NATURALEZA COMO PROBLEMA

Orígenes y Características

El ecologismo considerado como una ideología, y consecuentemente, un programa político, hace su aparición muy recientemente. Bien es verdad que las preocupaciones que encarna, y las bases filosóficas en que se sustenta, son anteriores. Sin embargo, la urgencia de sus demandas y la implantación conseguida -y los hechos que describe-, le sitúan necesariamente en un contexto histórico reciente. Podríamos fijarlo en los primeros años de la década de los setenta, en torno a la publicación en 1972 del libro Los límites del crecimiento, un informe llevado a cabo por un grupo de científicos encabezados por Donella Meadows, por encargo del Club de Roma. Su aparición proporcionó tres elementos clave para la emergencia de un pensamiento ecologista: una descripción de los límites del crecimiento; la prescripción de un cambio de dirección en lo político y lo social como respuesta a dicha situación; la posibilidad de que amplios grupos de población accedieran a una información extensa, veraz - y alarmante-. El informe Meadows proporcionaba un marco en el que comprender las consecuencias y las causas, y su interrelación, de una gran variedad de situaciones concretas que preocupaban a distintos grupos sociales: la polución atmosférica, el problema del hambre, la deforestación, la extinción de especies, la degradación de la calidad de vida, etc. Expondremos ahora sumariamente el contenido del informe y las conclusiones que se derivan del mismo.

El equipo de Meadows formuló cinco tendencias de alcance global: industrialización acelerada, rápido crecimiento de la población, malnutrición creciente, agotamiento de recursos no

renovables y deterioro del medio ambiente (1). Como consecuencia, realizó un diagnóstico que puede resumirse como sigue: 1) las soluciones tecnológicas no proporcionarán una sociedad autosostenible; 2) el crecimiento de las sociedades industrializadas y en vías de serlo tiene carácter exponencial - lo que significa que los problemas acumulados a lo largo de un periodo de tiempo pueden sobrevenir de forma repentina y catastrófica-; 3) las situaciones creadas por el crecimiento son interactivas: las soluciones a ciertos problemas pueden causar otros problemas imprevistos. Este planteamiento es en esencia la base del pensamiento ecologista, y nos servirá para distinguir éste de otras posiciones respecto del cuidado de la naturaleza. Podríamos llamarlas "medioambientalistas", ya que efectivamente se preocupan del medio ambiente, frente a un ecologismo -que se organiza políticamente en los partidos "verdes"-, que sostiene la necesidad de formular una alternativa al modelo de desarrollo dominante. Es importante establecer esta distinción dado el abuso de la palabra "ecologismo", y el hecho de que desde posiciones políticas e intereses económicos muy diversos se dice que se defiende. Medioambientalistas y ecologistas parten de la observación del deterioro de la naturaleza, pero sus estrategias para remediarlo son muy diferentes. Los primeros no suscriben necesariamente las tesis de los límites del crecimiento, ni consideran necesario abandonar el modelo industrialista. No son proclives a la defensa del valor intrínseco del medio ambiente no-humano, y se burlarían de la sugerencia de que la especie humana necesita una "reconstrucción metafísica". Los medioambientalistas piensan que la tecnología puede solucionar los problemas que ella misma ha creado, y probablemente creen que la recomendación de que sólo una vida frugal proporcionará

soluciones duraderas, es una tontería. Es decir, que la mayor parte de lo que suele tomarse por ecologismo en los medios de comunicación, e incluso en ambientes científicos, es medioambientalismo rampante. Porque no hay que olvidar que, según algunos observadores, el pensamiento ecológico original es la fuerza cultural y política más radical e importante desde el nacimiento del socialismo (2).

Efectivamente, y sin hacer valoraciones, lo que parece claro llegados a este punto, es que el pensamiento ecológico, en un sentido "fuerte", va mucho más allá de proponer el uso de gasolina sin plomo, o de multar a las empresas que lanzan vertidos al mar. El ecologismo del que hablamos realiza una crítica radical al modo de desarrollo del planeta. Presupone que el cuidado del medio ambiente necesita un cambio de ciento ochenta grados de nuestra relación con él, en los modos de producción y de consumo, y en definitiva, en nuestra escala de valores. El pensamiento ecológico cree que al ser finitos los recursos del planeta -y que el plazo sea largo no hace sino diferir la toma de soluciones-, el crecimiento económico y de población han de ser limitados. EL consumo en los países desarrollados debe por tanto restringirse, y en relación con esto subraya que las necesidades humanas no son mejor satisfechas con un crecimiento económico continuo, tal y como hoy se entiende. El trasfondo de esta última afirmación es la necesidad de distinguir entre necesidades humanas y deseos. Dado que la sociedad de consumo en su totalidad se basa en una confusión deliberada de los mismos, la crítica del pensamiento ecológico es una crítica a los fundamentos de ésta.

Pensamiento Ecológico y Crítica de la Ilustración

Esta crítica es, en buena medida, una crítica al pensamiento ilustrado. El aspecto científico de su visión del mundo, -una visión cientifista, por lo demás- se configuraba con las aportaciones de autores como Bacon, Descartes o Newton, anteriores a la Ilustración. Bacon planteó métodos y objetivos para la ciencia que presuponen el dominio y el control de la naturaleza. Descartes insistió en que incluso el mundo orgánico era una mera extensión de la naturaleza mecánica general del universo; y Newton sostuvo que el funcionamiento de esta maquinaria universal podía entenderse reduciéndola a un conjunto de partículas discretas. Las dos conclusiones que de esto se pueden deducir: que el mundo ha sido hecho para los seres humanos, y que su comprensión sólo pueda realizarse a través del análisis de sus fenómenos aislados, se encuentran en las antípodas del pensamiento ecológico. Este considera que son precisamente el antropocentrismo excluyente y la visión "divisionista" del mundo, las causas de nuestros problemas sociales, políticos y económicos. Sólo un ecocentrismo bien entendido, y un pensamiento globalizante, pueden resultar herramientas útiles para formular un nuevo modelo social. Y ha sido precisamente una serie de descubrimientos de la física -obra de Bohr y Heisenberg, entre otros- lo que ha sugerido la posibilidad de un cambio de paradigma.

Sin embargo, parece evidente que la tarea de construir una sociedad autosostenible será imposible si no se generaliza la reverencia a la Tierra y se descubren nuestros lazos con ella, un punto de vista que ya habían defendido los Románticos. Y dado que esta nueva sociedad supone restricciones materiales, será preciso

un fundamento espiritual, o filosófico, para emprender las mismas. La primera formulación de una "ecofilosofía" propiamente dicha suele atribuirse a Arne Naess, que en 1972 planteó la distinción entre un ecologismo en beneficio de los seres humanos, y un ecologismo "puro", basado en el daño a principios como la complejidad, la diversidad y la simbiosis de la vida natural (3). Se trata en suma de otorgar a ésta un valor intrínseco, y entender "vida natural" en su sentido más amplio. Todo lo cual parece suponer, más que un mero código de conducta, una nueva concepción del ser. Esta implicaría el abandono de la razón instrumental como justificación del respeto a la naturaleza, que en cambio, se fundamentaría en una conciencia que conectase lo individual con el mundo no humano, y en la comprensión de que nuestra autorrealización se deriva de un comportamiento adecuado respecto de aquella.

El Precedente Romántico

Se han apuntado desde distintas posiciones las semejanzas del pensamiento ecológico con el Romanticismo: la reacción romántica contra la Ilustración y las primeras formas de industrialismo. Desde esa perspectiva el ecologismo se presenta como un enfrentamiento de la pasión contra la razón, de las ventajas de la vida rural frente a la urbana, y de la tradición frente al progreso. Beuys hizo un comentario certero al respecto: "Ahora, sin embargo, ya no es romántico, sino absolutamente realista luchar por cada árbol, cada pedazo de tierra sin labrar, cada corriente no envenenada aún, cada centro antiguo de ciudad, y contra cada plan de rehabilitación no meditado. En adelante ya no podrá ser considerado romántico hablar de naturaleza" (del Manifiesto leído con motivo de la fundación de la Escuela Libre

Internacional para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinar) (4). La diferencia pues entre Romanticismo y Ecologismo es que, mientras que el primero sentía, a finales del siglo XIX, la nostalgia de un mundo idealizado, el segundo, a finales del XX, lucha por la supervivencia de un mundo cuya precariedad argumentan los científicos. El ecologismo está basada en el convencimiento de que las prácticas políticas y económicas actuales son insostenibles, y este convencimiento lo ha proporcionado la investigación científica, no la iluminación mística o la inspiración literaria. Otra diferencia entre Romanticismo y Ecologismo es el poco aprecio que siente el segundo hacia la exaltación del individualismo y el genio.

Ecología y Posicionamiento Político

Llegados a este punto hay que hacer una referencia a la relación entre Ecologismo y tendencias políticas. Ya hemos dicho que el medioambientalismo puede teñir cualquier posición política con cierta sensibilidad hacia la naturaleza, mientras que un verdadero ecologismo sólo se encarna en partidos "verdes". Al margen de esto, la ideología ecologista tan crítica con el capitalismo como con el socialismo. Desde su punto de vista, ambos son las caras complementarias de un mismo "industrialismo" letal para el planeta. Tratar de encasillar al Ecologismo en la zona derecha o izquierda del espectro político no resulta nada fácil. Algunos de sus puntos de vista pertenecen a uno u otro extremo. Por ejemplo, es contrario a la jerarquía -postura característicamente izquierdista-, pero también a todo proyecto de ingeniería social -sobre la que se basa el pensamiento marxista-. Su énfasis en la dimensión sagrada de la vida, su

aprecio por ideas y formas de vida negadas por la Ilustración puede hacerle aparecer como de derechas, pero su insistencia en el control de la natalidad le colocaría en el campo opuesto. La primera reacción de la izquierda ante el movimiento ecológico fue de desconfianza y hostilidad, aunque posteriormente esta actitud se ha ido matizando hasta dar lugar en muchos casos a una alianza política basada en la comunidad de intereses. Aquí habría que diferenciar la situación en distintos países: de rápido entendimiento en Alemania y un acuerdo más difícil en Gran Bretaña. En lo que atañe al nuestro, es obligado referirse a la labor de Manuel Sacristán, que desde principios de la década de los 80 señaló la complementariedad de las reivindicaciones ecológicas y el socialismo, tratando de disipar la desconfianza que los puntos de vista de la ecología suscitaban en la izquierda tradicional (5).

En todo caso, vamos a señalar los argumentos que desde posiciones socialistas han servido para atribuir al ecologismo un carácter inoperante y de poco valor para los intereses de las clases trabajadoras (6). Uno de los desacuerdos más sobresalientes estriba en la equivalencia ya mencionada de socialismo y capitalismo como amenazas idénticas para el medio ambiente. Los autores socialistas defienden que es la utilización que hace el capitalismo de la industria - para lograr beneficios y no para atender a demandas reales- la causa de un deterioro sin justificación. Desde el ecologismo no se considera una distinción relevante, en primer lugar porque los países del Este destacaron por sus altos índices de deterioro medioambiental y en segundo, porque la forma de demanda que aquellos desarrollaron era similar a la de los países capitalistas, o aspiraba a serlo. Dejando de lado las consideraciones acerca de si eran países verdaderamente socialistas, desde la izquierda se mantuvo el desacuerdo con el

ecologismo por no atribuir suficiente importancia al modo de producción capitalista como causa del deterioro principal de las condiciones de vida de la clase trabajadora, lo que impide al movimiento verde luchar contra la raíz del problema. Algunos pensadores socialistas -el propio Joe Weston- han detectado en el pensamiento ecológico un cierto alineamiento con las posiciones que propugnan el "fin de la ideología", en el rechazo que este sostiene de la utilidad del análisis social en términos de clase, y considerando más oportuno hablar de "pluralismo" para referirse a las políticas sociales y los conflictos que éstas tratan de subsanar. La conclusión es que el ecologismo no es sino un medio para conservar valores -no ya privilegios económicos- de un grupo social determinado -clases medias y profesionales- y deja de lado los intereses elementales de la clase trabajadora. Es una ideología al servicio de la hegemonía que desvía la atención del verdadero campo de batalla del cambio social: las relaciones entre capital y fuerza de trabajo. Otras voces, tanto desde el socialismo como desde el movimiento ecológico, han señalado un origen común a ambos movimientos, que puede encontrarse en los primeros socialistas utópicos o en personalidades como William Morris. Autores como R. Bahro son asimismo conscientes de que la realización total del proyecto ecológico supondría el desmantelamiento de las relaciones sociales y las prácticas productivas del capital. (7)

Ecofeminismo

A comienzos de la década de los ochenta aparece el ecofeminismo, un campo a explorar en la teoría crítica y en la práctica política. Es difícil determinar sus confines, pero

ciertos argumentos suelen repetirse en sus escritos: la crítica a la ciencia patriarcal, a la degradación de la naturaleza y el medio ambiente, y la denuncia de la opresión de las mujeres. La novedad es la serie de vínculos establecidos entre ellos, que autoras como Stephanie Leland, Andrée Collard o Joyce Contrucci (8) utilizan para fundamentar una conexión necesaria y útil entre la reivindicación feminista y la ecología. Sus bases teóricas son las siguientes: la creencia de que hay determinados valores y formas de actuar que son principalmente femeninos -en el sentido de que son detentados con mayor frecuencia por mujeres que por hombres-. Que su origen sea social o biológico no es materia de discusión significativa al respecto. La segunda idea es que el dominio sobre la naturaleza se relaciona con el dominio sobre la mujer, y que las estructuras y justificaciones para ambos son semejantes. La tercera idea, que relaciona las dos primeras, es que las mujeres están más próximas que el hombre a la naturaleza, y por lo tanto potencialmente en la vanguardia por la consecución de una sociedad autosostenible. Es también, de las tres, el planteamiento más discutible. La sujeción de la mujer al ciclo reproductivo acrecienta su conciencia de la proximidad a la naturaleza, pero ello no significa necesariamente que su relación con ella sea distinta de la que llamamos patriarcal. Sí que parece coherente, por otro lado, encontrar una relación entre el proyecto científico Ilustrado, entendido como un proyecto universal de reducción, fragmentación y control violento de la naturaleza y la situación de la mujer -sobre todo si a ambas se le han atribuido parecidas características-. Frente a dicho proyecto el ecofeminismo opone principios "femeninos" como la diversidad, la interrelación, el cuidado y la no-violencia. Sin embargo el ecofeminismo ha suscitado profundas controversias en el seno del movimiento feminista. Desde el Ecofeminismo se

argumenta que el pensamiento patraircal confiere características similares a la mujer y la naturaleza para posteriormente devaluar a ambas. Las dos son consideradas irracionales, inseguras, difíciles de controlar. Otros sectores del feminismo señalan que han existido sociedades que velaban por la naturaleza y sin embargo eran ferozmente patriarcales. Es decir, que los hombres no necesitan argumentar su dominio sobre las mujeres identificando a estas con la tierra. Fundamentalmente, ciertas voces se han alzado para señalar que los valores que defiende el ecofeminismo: -pasividad, humildad, ética del cuidador-, como propios de la mujer y de generalización necesaria para un cambio de actitud respecto de la tierra, son los culpables del sometimiento del sexo femenino. Propugnar su extensión es una estrategia peligrosa, que siempre podrá ser aprovechada por quien desee sacar partido de la debilidad (9). En definitiva, el ecofeminismo ha contribuido a fragmentar aún más el movimiento feminista, pero también a su desarrollo, conectando la preocupación por el medio ambiente con ciertas tendencias que en su seno trabajan para encontrar un modelo ético y social sobre bases en todo distintas al patriarcal que rige nuestras sociedades (10).

Notas

(1) Citado por A.Dowson en Green Political Thought, London, Routledge, 1990, p. 74.

(2) Según J. Porrit y N. Weimer, expertos en el movimiento ecologista. Citados en Ibidem, p. 7.

(3) Ibidem, p. 47.

(4) Citado por B. Matilsky, en Fragile Ecologies. Contemporary Artist's Interpretations and Solutions, New York, Rizzoli, 1992, p.37.

(5) En Pacifismo, ecología y política alternativa, Barcelona, Icaria, 1987, se recogen la mayoría de los textos que Sacristán dedicó a estas cuestiones.

(6) El libro que mejor resume -y con mayor contundencia- este enfrentamiento, es probablemente Red and Green, compilado por J. Weston, Pluto, Londres, 1986.

(7) Una exposición detallada de lo expuesto puede encontrarse en A. Dowson, Op. cit., p. 177 y ss.

(8) Caldecott, L. y Leland, S. Reclaim the Earth. Women's Press, Londres, 1983, o Collard, A. y Contrucci, J. Rape of the wild, Women's Press, Londres, 1988 son dos de los textos fundamentales al respecto.

(9) Dowson, A., Op. cit., p.202.

(10) Esta es la postura que defienden M. Molyneuk y D. L. Steinley en "El ecofeminismo de V. Shira y M. Mies ¿Regreso al futuro?", Ecología política, nº8, Barcelona, p. 60.

2.2.1.2. DEL LAND-ART A LA BASURA

No podemos identificar sin más, y acaso ni siquiera establecer una relación directa y unívoca entre lo que se ha dado en llamar "earthwork" o "landart" y el tipo de obra de arte que nos interesa en este estudio. Ni todas las earthwork tienen su origen en una preocupación ecológica, ni las obras con esta intencionalidad surgen exclusivamente del earthart y el land art. Sin embargo debemos reconocer que la intervención en el medio natural con propósitos artísticos que caracteriza estas tendencias, a mitad de la década de los sesenta, conectaba con la preocupación creciente por la conservación de la naturaleza y el deterioro causado en ella por el hombre. Convertía la naturaleza en material y escenario, y por tanto orientaba la atención del público hacia ella. Por todas estas razones es inevitable tomar el earthwork y el landart como puntos de partida de este capítulo.

Ya nos hemos referido en su lugar correspondiente al conjunto de rupturas y nuevas orientaciones que se gestaron a fines de la década de 1960 en el discurso artístico. Su causa hay que buscarla, por un lado, en la vieja preocupación vanguardista de rescatar la obra de arte de su insidiosa mercantilización, inevitable en tanto en cuanto la obra siguiera inscrita en el llamado "circuito artístico". Por otro lado se empezaba a sugerir la idea de que había un exceso de objetos artísticos. Finalmente, muchos artistas sintieron la necesidad de dirigirse a un público más amplio que el habitual de museos y galerías. La desmaterialización de la obra de arte y su temporalidad, fueron recursos utilizados para lograr estos

objetivos. El Arte Procesual, el Conceptual, el Happening, las Performances... el Landart y las Earthworks, son algunas de las tendencias resultantes. Michael Heizer, uno de los pioneros de esta última tendencia, escribía en 1969: " "(1). Sería el propio Heizer quien, años más tarde, de palabra y de obra, señalaría otra de las fuentes de inspiración de su obra: lo mítico, encarnado materialmente en los restos arqueológicos. Por fin, el arte minimal, que había constituido la crítica más radical del siglo a la escultura tradicional, estuvo asimismo presente como influencia directa o controvertida. El "arte de la tierra" arraiga especialmente en los países anglosajones. La producción de obras a partir de mediados de los 60 es impresionante. Vamos a comentar algunas de ellas, las más representativas.

Arte en el paisaje: la herida como expresión

Michael Heizer (Berkeley, 1944) realiza en 1968 tres obras tituladas "Displaced Replaced Mass" (Masa Desplazada Reemplazada), consistente en trasladar grandes bloques de granito desde su emplazamiento original, en las montañas, a una depresión del terreno con las paredes cubiertas de hormigón, en el desierto de Nevada. En esas mismas fechas, otro norteamericano, amigo de Heizer y pieza fundamental en este movimiento, Robert Smithson (1938-1973), recoge todo tipo de materiales -piedras, ramas, arena-, los agrupa en contenedores geométricos, y los expone en las galerías de arte acompañados por mapas y fotografías de los lugares de donde proceden. Las piezas, en uno y otro caso, son evocaciones de sus lejanos lugares de procedencia, y manifiestan, con su presencia, la ausencia que dejan atrás. Smithson trabaja en lo que llama la dialéctica del

"site/non site", pero trata, además, de revelar las estructuras que yacen en lo desordenado. La desmaterialización de la obra, por cierto, se da en una doble dirección: por un lado, reduce el paisaje a un mapa, y por otro, subraya el elemento informe -el material- que le constituye.

Un paso más allá en el proyecto de desmaterializar la escultura bien podría ser "Isolated Mass/Circumflex" (1968), una obra de Heizer consistente en un bucle de casi cien metros de longitud, excavado en el suelo con una profundidad de más de medio metro. Al año siguiente, Walter de Maria (1935) llevaría a cabo "Las Vegas Piece". Un bulldozer trazó cuatro largas líneas para formar con ellas un cuadrado de media milla por cada lado. Los dos opuestos se prolongarían aún media milla más en direcciones contrarias. La horizontalidad novedosamente propuesta por Carl Andre, un representante típico del minimalismo, como alternativa a la escultura tradicional -'pongamos la 'Columna sin Fin' de Brancusi en el suelo en lugar de en el aire'- se lleva a sus últimas consecuencias. La obra se pega al suelo: se hunde o se traza en él. Dadas sus características, también cabe preguntarse si realmente son obras para ser contempladas, o más bien recorridas. Por su envergadura y especiales características, esta posibilidad de transitar o habitar la obra, de entrar en contacto con ella no sólo a través de la vista, sino de todo el cuerpo, estará presente en muchos de los casos comentados. En este sentido la obra no es tanto un objeto de contemplación cuanto un medio para que el espectador se experimente a sí mismo en ella y explore su conciencia. Como escribió Morris: "crear un lugar en el que el ser percibiente pueda evaluar cierto aspectos de su propia existencia física". En "Observatory" (1971), la mayor parte de la obra de artistas como Turrell comparten esta

intención que podríamos llamar "fenomenológica", pensando en Merleau - Ponty.

Ya hemos hablado de los experimentos de Smithson acerca de la dialéctica "site/nonsite", presente a la hora de configurar la noción de "escultura para emplazamientos específicos" ("site sculpture"). Otra de sus líneas de trabajo, que convergerá en este tipo de obras, tenía que ver con los procesos geológicos y cristalográficos. Una primera manifestación de este interés fue la serie de "flows" o "pours" (desbordamientos o vertidos), con los que investigó el comportamiento de materiales como el asfalto, el barro o la goma, vertidos sobre obstáculos naturales. Pero sin duda "Spiral Jetty" (1970) es no sólo la obra más conocida de Smithson, sino el punto de confluencia de sus investigaciones. Su complejidad excede también sus obras anteriores; tal vez por eso Smithson dejó un abundante material escrito acerca de ella (2). Traducida literalmente, "Muelle en Espiral" es un muelle de rocas de basalto y piedra caliza, de unos 1.500 pies lineales de longitud, dispuesto en espiral, sobresaliendo apenas unos centímetros por encima de las aguas poco profundas del Gran Lago Salado, en Utah. La elección del emplazamiento y la forma de la obra no son accidentales -se trata de una de las primeras "site sculptures"-, sino parte indisociable de la pieza. El artista eligió ese lugar tras múltiples viajes, una vez descubierto que allí permanecían restos de antiguas explotaciones petrolíferas, que habían alterado irremisiblemente el paisaje original. El agua malva del lago, la poderosa vibración de luz y calor, que "sugería un ciclón inmóvil", inspiran a Smithson la forma de la obra. Los mismos cristales de roca que cubren los bordes del lago contienen la forma espiral: "Cada cristal cúbico de sal es un eco del Spiral Jetty en términos de trama molecular... Spiral Jetty puede

considerarse un estrato dentro de esa trama, ampliado un trillón de veces" (3). Así pues la obra no pretende ser una imposición humana sobre el paisaje, sino la revelación, gracias al artista, de lo que la naturaleza misma contiene. Del vocabulario empleado para describir el lugar (fracturas, corrosión, grietas) se deduce una preocupación por la entropía como medida de desorden, y sugiere que su obra, de algún modo, restaura el equilibrio perdido. Frente a las ruinas industriales con las que el hombre ha roto la armonía del paisaje, la obra de Smithson desarrolla intervenciones a veces igualmente brutales pero cuyo sentido parte de la intuición de cómo restablecer las estructuras rotas. Ruinas, intuición, son elementos que nos remiten a la conciencia romántica, y en último término a una experiencia de la naturaleza que en Smithson y en otros creadores de land-art actualiza la forma canónica de lo sublime, más adelante nos ocuparemos de ello.

Earthworks que miran al cielo

La obra de Robert Morris (1931: "Observatory", cuya construcción original data de 1971, presenta matices diferenciadores respecto de las anteriores. Consiste en dos anillos concéntricos, con un diámetro exterior de casi trescientos pies. El anillo mayor está formado por tres promontorios, cada uno coronado por una hendidura. Sobre el que está orientado al oeste se abre, en forma de triángulo, la entrada al recinto. El anillo interior, de nueve pies de alto y 80 de diámetro, presenta otra serie de aberturas, orientadas para coincidir respectivamente con el amanecer de los equinoccios y de los solsticios. La obra está pues construida de acuerdo con

referencias astronómicas, que tienen una fuerte connotación arcaizante. Pero la intención de Morris no es sólo proporcionar al espectador medios para conocer mejor el mundo, sino hacerle reflexionar sobre sus condiciones de percepción. Las dimensiones y el trazado de la obra hacen imposible que sea entendida de un solo golpe de vista. Es necesario recorrerla, empleando un cierto tiempo, tiempo que se ve contrastado con el tiempo astronómico al que alude la pieza, y el histórico, sugerido por el aspecto neolítico de la misma. Morris proporciona así una "experiencia de interacción entre el cuerpo sensible y el mundo, que obliga a reconocer que los términos de tal interacción son tanto temporales como espaciales, que la existencia es proceso, que el arte en sí mismo es una forma de comportamiento" (4).

Como la de Morris, existen otras obras que, aunque son "earthworks" en un sentido estricto, se orientan hacia el cielo. Es el caso de los "Sun Tunnels" (1973-76), de Nancy Holt (1938): cuatro enormes tubos de hormigón colocados en dos ejes transversales, orientados exactamente hacia posiciones solares, y con las paredes perforadas para coincidir con ciertas constelaciones. También observatorio sideral, de dimensiones sobrehumanas, y sin embargo concebido no para ser contemplado, sino "habitado", el "Roden Crater Project" (1980), de James Turrell, es una investigación sobre la contemplación y los efectos de la luz. La obra se sitúa en un cráter volcánico extinguido, en el que se han perforado una serie de túneles, que conectan siete estancias abiertas al cielo. Desde ellas se observan los movimientos del sol y la luna. La "obra", por así decirlo, es secundaria. No está concebida para ser contemplada, sino para contemplar, desde ella, la naturaleza. Naturaleza que, por otro lado, se entiende de forma más amplia que lo había sido hasta entonces, alcanzando una dimensión cósmica. La atención

prestada en todos estos casos a determinados momentos del calendario estelar, a su carácter cíclico, abre un horizonte que será luego explorado desde el Arte Ritual y la Performance.

Pero sin duda la obra más espectacular, y radical, entre las que "miran al cielo" es "Lightning Field", de Walter de Maria. Terminada en 1977, después de tres años de trabajo, consiste en la instalación de 400 postes de acero de 20 pies de altura, que funcionan a la manera de pararrayos. Situado en una árida depresión de terreno en Nuevo México, el lugar está cuidadosamente escogido por la frecuencia de tormentas. El aspecto del conjunto va cambiando a lo largo del día, dependiendo de la posición del sol, y pasa de ser prácticamente invisible, a repetir vertiginosamente el reflejo con la luz oblicua. Pero cuando la obra funciona es, evidentemente, durante las tormentas. Y en esos momentos cabría preguntarse ¿dónde está la obra? ¿en el cielo, o en la tierra? La lluvia de rayos tiene el sentido de una "epifanía" para aquellos espectadores capaces de apreciarlo. De forma extrema en el caso de "Lightning Field", pero presente en todas las demás, la pregunta acerca de en qué consiste la obra, o "dónde" está, es una cuestión reiterada en el land art. ¿La obra es el elemento material? ¿la ejecución misma? ¿la fotografía que la registra? ¿la experiencia del espectador? Creemos poco acertado dar una respuesta generalizable a todos los casos. De cualquier manera, hay que contar con que por sus especiales características "conocemos" estas obras casi siempre bajo la forma del video y la fotografía, lo que significa una reducción de dimensiones que hace inevitable una serie de operaciones mentales para su correcta visualización. Nos resistimos a darles la razón a aquellos críticos (5) que afirman que Heizer, Smithson o Long consideran en cierta medida que la

fotografía es la obra. A nuestro entender en estos casos la fotografía no viene a ser más la obra que si se tratara de la reproducción de un cuadro. La obra de Smithson o de Walter de Maria es la materialidad en que se cifra la intuición de otra cosa, que evoca estructuras invisibles o convoca descargas eléctricas. Pero éstas no se nos hacen visibles sino a través suyo, han sido intuitas por el artista y él ha construido la forma de experimentarlas.

Para nuestro estudio, sin embargo, es esencial volver a hablar de Smithson, y referirnos a la invitación que recibe en 1971 para participar en la muestra Sonsbeek 71, que tendría lugar en Holanda. Allí se enfrentará no a los inmensos espacios vacíos de Norteamérica, sino a un paisaje intensamente ocupado por el hombre. Finalmente le es ofrecida una mina de arena agotada que iba a destinarse a zona recreativa. En ella realizará su primer intento de rehabilitar, mediante el arte, un paisaje devastado por la industria. El resultado es "Broken Circle" y "Spiral Hill". La segunda es apenas visible: una espiral en torno a una pequeña colina de detritus. Pero "Broken Circle" es visualmente impactante: en el borde de la laguna se crearon dos semiesferas, una de tierra en el agua, y viceversa, con un canal y un malecón respectivamente. La obra es muy rica en simbolismo y está ejecutada impecablemente. Pero lo que nos interesa señalar es que fue el primero de una serie de proyectos -"Land Reclamations"- para "recuperar tierras", que inaugurar el camino hacia un arte efectivamente comprometido con la preservación del medio ambiente. Aunque como veremos, Smithson y sus herederos directos no hacen sino "maquillar" los efectos negativos de la industrialización sin criticarla. A la vuelta de Europa, Smithson escribe: "En todo el país hay numerosas zonas mineras, canteras en desuso y lagos y rios contaminados. Una solución

práctica para utilizar estos lugares devastados sería reciclar tierra y agua en términos de earthart" (6). Se trataba pues de una especie de rehabilitación estética. Consecuentemente, el artista escribió a varias compañías mineras ofreciendo sus servicios para mejorar la calidad visual de sus trabajos de recuperación de terrenos. En dos casos sus ideas fueron bien acogidas. En 1972 comenzó la negociación con Hanna Coal Company, que había iniciado un proyecto de recuperación en el sudeste de Ohio. Lo que Smithson sugería era simplemente colocar un punto de atracción visual que resaltara los trabajos de mejora realizados. La pieza era morfológicamente parecida a "Broken Circle", y preveía que ciertas zonas fuesen plantadas con una leguminosa que protegía el suelo de la erosión y le devolvía la fertilidad. Aunque ni este proyecto ni el aceptado por Minerals Engineering Company, de Denver, llegaron a buen fin, sirven perfectamente para conocer el planteamiento del artista. Smithson no rechazaba la actividad industrial, la aceptaba como resultado necesario del modo de vida desarrollado por el hombre. Así, consideraba las intervenciones humanas en el paisaje no menos naturales que los terremotos o los tifones. Señalaba, sin embargo, la falta de sensibilidad de la industria hacia los valores visuales del paisaje, que había sido un ámbito reservado tradicionalmente a los artistas. Por eso pensó que "el arte puede convertirse en un recurso físico que medie entre el ecologista y el industrialista" para que ambos logren sus objetivos. Es lógico, desde este planteamiento, que Smithson nunca se propusiera recrear el paisaje original, sino desarrollar aún más la intervención del hombre, ahora, estéticamente. No se trata de borrar, sino al contrario, más bien de conmemorar un uso tecnológico de la naturaleza.

Los Caminantes

Si los artistas hasta ahora mencionados pueden situarse dentro del ámbito de la escultura, los que siguen tienden, también desde la escultura, a posiciones cercanas al arte procesual, e incluso, desde 1995, a un Arte de Performance "avant la lettre".

A finales de los sesenta, en Inglaterra, Richard Long (1945) y Hamish Fulton (1946), influidos por los mismos planteamientos que renovaron el panorama del arte norteamericano, e interesados también por el paisaje, se enfrentan a él de una forma completamente distinta. SU sensibilidad es también romántica, pero sus obras mucho menos heroicas. Long, Fulton y posteriormente Andy Goldsworthy (1956) plasman en sus obras la relación del hombre con la naturaleza, pero a escala humana y casi diríamos de un solo ser humano. Esto se completa con una actitud de respeto hacia ella de la que resulta un trabajo "en colaboración" -como titula Goldsworthy/ uno de sus libros-. Mientras que los artistas hasta aquí comentados "imponían" su mirada artística sobre el paisaje, como si de lienzo o arcilla se tratara (aunque sensibles a esa materia prima), los británicos no lo modifican sino que lo interpretan o incluso se dejan modificar por él. La desmaterialización y la fugacidad de la obra de arte alcanza un grado máximo. El hecho de que las obras no utilicen maquinaria ni alta tecnología (salvo la cámara fotográfica) no hace sino subrayar la intimidad de la relación. Y este punto es importante en una época en la que el arte está característicamente deshumanizado.

En 1967 Richard Long convirtió por vez primera un paseo en una escultura. "A Line Made by Walking" no es, efectivamente, sino "una línea hecha andando", una y otra vez sobre un prado, hasta que la hierba aplastada brilla bajo la luz de modo que podemos distinguir una línea recta. Una fotografía registró el acontecimiento. "Mi obra trata de mis sensaciones, mi instinto, mi propia escala y mi propio compromiso personal"(7). A partir de este momento Long ha caminado de formas muy diferentes: de manera simple y siguiendo un sendero, trazando círculos o cuadrados concéntricos, o espirales. A lo largo de estos recorridos ha colocado piedras o ramas, o las ha recogido, ha anotado sus impresiones, ha dibujado los cambios de viento, ha fotografiado el camino, o le ha trazado en un mapa añadiendo toda clase de precisiones sobre la excursión. "La actividad constituye la obra de arte, el mapa proporciona su registro visual" (8). Siendo así, la obra queda oculta, cerrada sobre sí como una experiencia intransferible. Inalcanzable a través del mapa o la fotografía, pero de la que nada sabríamos de no existir ellos. Otro tanto podríamos decir de sus obras en galerías o museos: su estatuto es siempre evocativo, si no del paseo, al menos del paisaje como matriz de la que fueron extraídas. Pero a diferencia de las obras de arte que "representan" la naturaleza, en el caso de Long se nos muestra la naturaleza sin mediación alguna. Su obra sin embargo, que desmaterializa por completo la escultura y la democratiza, también podría entenderse en sentido opuesto: no es la naturaleza lo que se manipula, sino que es -como sugiere la cita que recogíamos más arriba- su propia sensibilidad la que es modelada por el paisaje. Esa "actividad que constituye la obra de arte" ofrece la posibilidad de una forma de experiencia nueva, no alienada, de la relación del hombre con su entorno y este es un

propósito central en los proyectos artísticos de la época. Dado que la experiencia del mundo está mediatizada por su representación, que no se da una relación directa, sino a través de imágenes configuradas por la cultura hegemónica, el objetivo último de los artistas es en unos casos denunciar esta situación, en otros, capacitarnos para evitarla. Buena parte del arte "comprometido" del que vamos a hablar no procura sino devolvernos una "mirada" no condicionada. Si bien ha sido el pensamiento feminista el que con más pertinencia nos advierte de la existencia de una "mirada" masculina que condiciona el objeto hasta tal punto que lo configura, ya para todos, según sus propios intereses, otro tanto podríamos decir de la mirada "burguesa", o la mirada del poder. Las piezas de Long -como las de Schlosser, que comentaremos más adelante- proponen posibilidades de mirar la naturaleza distintas de la mirada productiva, explotadora o falsamente idílica a la que los medios de comunicación nos tienen acostumbrados. En nuestro medio social, mirar es valorar, es atribuir significados prefijados, es absorber elementos de un código en absoluto natural ni casual. La posibilidad que ofrecen las obras de estos artistas a enfrentarnos a una naturaleza que se nos presenta en pie de igualdad, libre de determinaciones ante nuestra capacidad de experimentada tras esta larga -y necesaria- disquisición, sigamos adelante.

La obra de Hamish Fulton consiste, en su mayor parte, en fotografías de accidentes naturales, cuidadosamente enmarcadas, con un título y un texto alusivo. Por ejemplo: "Coyote Erguido: un paseo de seis días en el nordeste de California, finalizado la noche de la luna llena de octubre de 1981". Su actividad es caminar, pero a diferencia de Long, ello no constituye en sí

mismo la obra de arte: "El camino es el camino, y la obra de arte es la fotografía enmarcada y el texto". Fulton no deja señales ni recoge muestras materiales de sus excursiones, a través de ellas explora la naturaleza con un talante reverente que mantiene intacto su misterio. De hecho, es extremadamente crítico con artistas como Smithson, Heizer o De Maria. Refiriéndose a ellos, ha dicho que sus obras son una forma evolucionada de "conquista heroica de la naturaleza", y que, aún en medio de ella, son obras "inescapablemente urbanas". Por contra, hablando de su trabajo, Fulton afirma que "Mi arte es una protesta pasiva contra las sociedades urbanas que alienan a la gente del mundo natural"(9). Fulton dice que la obra de arte es éso que se expone ante nuestros ojos: una imagen y un texto; y sin embargo no estamos ante la obra de un fotógrafo de la naturaleza, de un geógrafo o de un poeta. A pesar de la afirmación de Fulton, lo característico de su arte no está a la vista. Es la misma actitud con que se acerca al mundo natural y la relación que mantiene con él.

A diferencia de Fulton y Long, que han convertido comportamientos y rituales en obras de arte -algo así como tallar la propia alma y exponer el buril-, Goldsworthy centra su trabajo sobre la naturaleza exterior. Su interés primordial es el proceso temporal, cíclico, de los fenómenos naturales, y los matices que en ellos se producen. "Me he dado cuenta de que la naturaleza está en estado de cambio continuo, y cómo ese cambio es la clave de su comprensión... Yo quiero que mi arte sea sensible y esté alerta a los cambios de material, estación y clima" (10). Así, su obra se orienta a subrayar el estado de tránsito permanente que anima la naturaleza. Construye, por ejemplo, una línea con hojas

de cerezo de todas las tonalidades que adquieren a lo largo del año, o fotografía la silueta de un cuerpo sobre el suelo después de una nevada. Intervenciones mínimas pero espectaculares en ocasiones, y siempre determinadas por las condiciones físicas: los cambios de temperatura, de luz, de dirección del viento, etc. Goldsworthy utiliza esas alteraciones como herramientas de trabajo, y por esa razón sus obras no pueden ir nunca más allá de los límites/las posibilidades propias del medio. El artista aprovecha esa energía y la hace visible. Ello requiere dotes de observación, paciencia y resistencia física. La consecución de la obra es, muchas veces, resultado de múltiples intentos, y si los materiales son extremadamente frágiles, existe el tiempo justo para tomar una fotografía que testimonie el logro. En ocasiones la belleza formal de la obra, su preciosismo, ocultan el rigor de su concepción. Las anotaciones que suelen acompañar las fotografías recuerdan las dificultades del trabajo y las condiciones en que se realizó: "Arco de Hielo. Puesto a congelar durante la noche antes de quitar la pila de piedras que le sostenía / (construido en un campo con vacas-una tensa espera)/ oriné en las rocas demasiado congeladas para despegarse/ el cuarto intento con éxito/ los otros tres arcos se derrumbaron o derretieron/ Brough, Cumbria/ 1-2 diciembre 1982" (11)

Firmar la Paz con el Mundo Animal

Ya dijimos al principio de este capítulo que no todas las obras comprometidas con la ecología son earthworks. Entre otras cosas porque la naturaleza no se reduce al paisaje. Una de las obras pioneras en la atención a los animales es la famosa acción de Joseph Beuys (1921-1986) "Coyote. I like America and America likes me" (1974). La actividad artística de Beuys puede situarse

en el happening y el arte conceptual, pero el carácter ritual que imprimió a algunas de sus obras le identifican inmediatamente como un chamán contemporáneo -de ello es buen ejemplo el caso que comentamos-. Su preocupación constante fue "ensanchar los límites del arte", por lo que no es de extrañar las dificultades que tuvo -y sigue teniendo- su trabajo para alcanzar el estatuto artístico. "Coyote" consistió en encerrarse durante una semana con uno de esos animales, provisto de una manta y un cayado, en la sala de una galería de arte. A lo largo de su estancia, Beuys desplegó ante el coyote una coreografía de gestos determinada por la actitud del animal, y finalmente logró acariciarle. ¿Cuál es el sentido de todo esto? No puede ser otro que el de la reconciliación del hombre con el medio natural, representado este por un animal que es a un tiempo sagrado para los primitivos habitantes de América, y objeto de persecución para la civilización. Pero ¿Por qué en una galería? ¿Qué tiene que ver con la estética?

En 1970 Hans Haacke compró diez tortugas para soltarlas en un bosquillo cerca de St. Paul de Vence, en el sur de Francia, como participación en una exposición sobre arte norteamericano organizada por la Fundación Maeght. "Ten Turtles set Free" ("Diez Tortugas Liberadas") es un gesto simbólico que critica la constante amenaza que es el ser humano para los animales, y la degradación a que les somete al convertirlos en mascotas. La tortuga es uno de los reptiles más antiguos que subsisten, y está en peligro de extinción permanente. Además, ha constituido desde épocas remotas un animal simbólico para los nativos de América del Norte y del Sur. La acción de Haacke no sólo denunciaba el comportamiento de nuestra civilización, sino que se guiaba por lo que es un principio esencial de una ética ecológica: el derecho a

existir de todo ser vivo en su propio beneficio. La relación del hombre con los animales ha sido tratada después por otros artistas. Destaca entre ellos Bonnie Sherk, en "Public Lunch" (1971) y luego en "Community Crossroads/The Farm" (1974-80).

El Precedente Romántico

La preocupación por la destrucción del medio natural y los modos de vida tradicionales, y el interés de los artistas por la naturaleza, que se han desarrollado en el último tercio de nuestro siglo, encuentran un claro precedente en el pensamiento romántico y los pintores paisajistas del siglo XIX. Aludiremos luego a las diferencias y semejanzas en el dominio del pensamiento. Veamos ahora sumariamente cuál es la situación en el ámbito artístico.

Turner, Biard, Church, Beruete, proporcionaron al público, e incluso a los estudiosos de las Ciencias Naturales, la posibilidad de contemplar fenómenos como la glaciación, la erosión, y otros muchos que habían contribuido a la formación del planeta. Sus obras, además, estimularon la valoración del medio natural y de las poblaciones indígenas, alimentando el culto del viaje a tierras lejanas. El temor del "mundo civilizado" ante los aspectos amenazadores de la naturaleza cedió a la sensación de asombro y de trascendencia espiritual. Muchos de los artistas de este capítulo intentan también mostrar con sus obras, de modo directo, el funcionamiento de los procesos, fuerzas y fenómenos naturales. Y no ya de sus resultados visibles en el paisaje, sino de forma aislada y específica; en primer plano. El crecimiento orgánico, las transformaciones del agua y la luz. La naturaleza deja de verse como algo inmutable, y se subraya su carácter cambiante, su condición de ser vivo.

Los artistas del siglo XIX y los actuales comparten su intención de integrar la historia social y la natural, asesorándose por especialistas en distintos campos, y comunican la importancia que conceden a la naturaleza a un público cada vez más alienado de ella. Sin embargo, el recurso romántico a una época preindustrial -la Edad Media o el Renacimiento, o la Grecia clásica- es hoy en día sustituido por una evocación que en su distancia de nuestro modelo cultural muestra una radical disconformidad con éste: se retrocede a épocas muy anteriores. La referencia a las culturas primitivas, o así consideradas en la Edad Moderna, -indígenas americanos, pueblos prehistóricos de Europa- evoca un tipo de relación entre el hombre y el medio natural que la civilización sacrificó en su desarrollo. Las primitivas tecnologías neolíticas de explotación de los recursos naturales estuvieron siempre acompañadas de una elaboración espiritual. Arte, rito y mito, desarrollados conjuntamente, aseguraban una relación sagrada con la naturaleza que compensaba la creciente agresividad de la actividad humana. La distancia entre hombre y medio ambiente se acentuó con la Revolución Industrial de los siglos XVIII y XIX, y en el XX se llegó a un divorcio total. El arte preocupado por la ecología que aparece en la década de los setenta y se desarrolla en la siguiente es un intento de restablecer el vínculo perdido.

Mientras que los paisajistas del XIX trataron de mostrar al espectador urbano un medio natural intacto, idealizado, los artistas contemporáneos se han propuesto objetivos muy distintos. Unos, como hemos visto, han intentado convertir los paisajes degradados en memoriales de la civilización industrial. Otros han ejecutado rituales en los que, simbólicamente, se establecía con el medio natural una relación perdida. Unos, como veremos, han

restablecido los ecosistemas naturales a través de intervenciones sobre el terreno. Otros, además, lo han hecho abriendo en el medio urbano "brechas" históricas, a través de las que contemplar cuál fue la naturaleza original del lugar. Pero no hay que olvidar que la degradación de la naturaleza no es sólo una pérdida en el ámbito de los bienes materiales. Lo es asimismo en un nivel ontológico, y en el de nuestro imaginario colectivo. Por eso no es casualidad que este arte inspirado en la ecología superponga a la estrategia de rehabilitación material, otra, mítica o trascendente. Esto coincide con el proceso de desmaterialización e impermanencia que ha emprendido el arte de las últimas décadas, y así, la performance, el happening y el arte ritual se convierten en vehículos idóneos de estas preocupaciones. La figura del "chamán", que en las culturas primitivas es un individuo dotado de poderes visionarios, proféticos y curativos, se ha popularizado dentro de estas corrientes. El chamán era el encargado de sanar física y espiritualmente a los miembros de una comunidad, y esa es, de algún modo, la aspiración de ciertos artistas de hoy en día.

El grupo de artistas comentado, los creadores de earthworks y landart, plasmaron en sus obras, acaso sin ser plenamente conscientes, muchas ideas del pasado. Podemos encontrar un antecedente de las caminatas de Long y Fulton en las de su compatriota W. Wordsworth a través del Lake District, y las meditaciones poéticas que de ellas resultaron. El propio Thoreau, tan entusiasta de la vida natural, tiene un manual completo del arte de caminar (12). Por su parte, algunos críticos han señalado la presencia de conceptos genuinamente románticos en muchas de estas obras. Heizer y Smithson, artistas viajeros, recuerdan mucho al artista romántico: vagan hasta dar con el lugar concreto que despierta su inspiración. Allí erigen la obra que, allí y no

en otro sitio, les parece necesaria. Se remiten a su "sensación del lugar" para concebirla, y así cumplen con el consejo de Pope, el poeta inglés del siglo XVIII, de "consultar en todo al genio del lugar". El artista contemporáneo actúa como esos inspirados románticos, intermediarios entre la naturaleza y los seres humanos, y capaces de captar la forma que subyace en aquella y de ponerla en pie. En Smithson y en De Maria, de otro lado, late con mayor evidencia que en otros casos lo sublime. Sus obras son irreducibles a la dimensión humana, y esa desmesura del objeto respecto del sujeto es señalada por los tratadistas como el rasgo esencial de la sublimidad. Pero a diferencia de las obras del romanticismo, las del siglo XX no son la representación o la sugerencia de esa desmesura, sino su misma presencia material. Materialidad además, construida con medios decididamente contemporáneos: maquinaria pesada como herramientas, paisajes postindustriales como escenario. Se trata por lo tanto de una sublimidad que nada tiene que ver con la nostalgia.

La Crítica al Land Art desde la Ecología

Decíamos al comienzo de este capítulo que no todas las earthworks son ejemplos de arte con preocupaciones ecológicas. Es más, algunas constituyeron auténticas agresiones al medio ambiente. Algunos de los earth clásicos: "Double Negative" (Nevada, 1969-70) o "Spiral Jetty" obligaron a desplazamientos masivos de tierra, utilización de bulldozers y cargas de dinamita. Para mucha gente se trata de una estética carente de sensibilidad hacia el medio, una celebración del orden: el dominio de la tecnología sobre la naturaleza. La separación de las distintas esferas de la actividad humana propugnada por la

Ilustración, que disocia ética y estética (y ciencia de ética, también) dió como resultado la autonomía artística, y es lo que permite decir a Michel Heizer, después de cambiar de sitio 250 toneladas de tierra en el desierto de Nevada: "no me preocupa el paisaje, yo soy un escultor". Es lo que no impide a Smithson concebir una obra -"Island of Broken Glass" (1969)-, que consistía en estrellar contra un arrecife cercano a Vancouver cien toneladas de cristal, y abandonarlas allí para que a lo largo de cientos de años pudiera observarse el proceso de erosión que las convertiría en arena (el proyecto fue abandonado por la presión de los grupos ecologistas locales). Como podemos apreciar, no todos los artistas que trabajaban con tierra estaban concienciados de su problemática. De hecho, el mismo concepto de "Land Reclamation" ha suscitado controversias. Ya dijimos que Smithson nunca pretendió "restaurar" el paisaje. O bien porque su interés era sólo aprovechar un lugar cuya utilización con fines artísticos no sería criticada, o bien -como señaló su esposa, Nancy Holt- porque no deseaba camuflar el deterioro causado en el paisaje. Aceptando la realidad del lugar, Smithson se aseguraba de que el daño producido por la industria permanecía visible. En un simposio organizado para inaugurar la exposición "Earthworks: Land Reclamation as Sculpture", Robert Morris declaraba: "...entonces la obra de arte iba a costar menos que devolver al lugar sus condiciones naturales ¿Cuáles son las implicaciones de este tipo de pensamiento? ¿Que el arte es más barato que la naturaleza? ¿O que las obras de arte pueden ser financiadas y consideradas importantes para la comunidad sólo si cumplen con una labor sanitaria? La implicación más significativa de considerar el arte como una recuperación de terrenos, es si el arte puede y debe ser utilizado para enjugar un pecado tecnológico".

Esta larga cita resulta suficientemente expresiva de hasta qué punto el movimiento Earthwork no representaba sino una variedad estilística de la escultura moderna tradicional, sin que implicara cambio alguno en los presupuestos estéticos -a diferencia de lo que va a pasar con obras posteriores-. Y no sólo las earthworks. También casos como el de Alberto Asprino, un artista venezolano cuyas obras son piezas de cerámica que imitan fielmente diversas rocas, y que Asprino coloca en su "medio natural" (13). Todos estos ejemplos son plasmaciones, en el ámbito escultórico, de la crítica que se estaba realizando a la obra de arte convertida en mercancía, y al mismo sistema artístico nacido de la Modernidad. Y sin embargo participaban plenamente de otros conceptos de la Ilustración. Por ejemplo, esa visión de que la naturaleza es un mero receptáculo para nuestros deseos, un soporte en que imponer nuestra decisión. Y sin embargo, al tomar como referencia la arquitectura primitiva, el megalitismo, los ritos solares, empezó a delinearse otra actitud. Se empezó a considerar la dimensión sagrada, se estudiaron los mitos de fecundidad, que abrían una vía extraordinariamente sugerente: las relaciones entre ecología y feminismo. Apareció también, en el seno del movimiento earthwork el proyecto de "Recuperar Tierras" que, aunque -como hemos visto- fue sometido a una fuerte crítica desde distintas posiciones, mostraba la profunda complicidad que empezaba a existir entre el arte y la naturaleza (recordemos el comentario de SMithson acerca de su papel mediador). Al final del largo camino que proponía esta nueva actitud se encuentran obras que ya no son sólo estéticamente críticas con la Modernidad, sino que lo son también en cuanto a los valores que defienden.

Hacia un Arte Comprometido con la Naturaleza

A finales de los sesenta y principios de la década siguiente, una serie de artistas comienza a encontrar en la degradación de la naturaleza una fuente de inspiración para sus obras. Sus procesos y manifestaciones, su relación con el hombre, su desaparición, su deterioro, se convirtieron en temas frecuentes. La atención a los procesos naturales supone un cambio de escala, pero también revela una sensibilidad nueva. Al permitir a la naturaleza determinar la forma y el contenido de las obras, los artistas "medioambientales" participan de idénticos presupuestos a los que guían el arte procesual. Y ¿cuál es la diferencia con los vertidos de Smithson? Desde nuestro punto de vista, una fundamental: mientras que los vertidos de Smithson son una alteración del orden natural con finalidad estética, las obras del matrimonio Harrison, por ejemplo, invierten los términos del planteamiento: ponen en marcha un proceso natural y le dan estatuto artístico. Es la misma vida convertida en obra de arte. Esa es la diferencia radical entre esta obra -o las de Haacke o Sonfist, que mencionaremos más adelante- y todas las anteriores, desde "Splash" (1968), de Serra, a "Throwing muddy water" (1984), de Richard Long, pasando, por ejemplo, por "Texas Overflow. Sulphur Version" (1970) de Smithson. Hans Haacke fue un pionero en la exhibición de los procesos naturales, y es fácil encontrar la relación entre el interés por ellos y el arte comprometido con la naturaleza. EN 1962 Haacke creó su primera serie de "Condensation Boxes", consistente en mostrar un líquido encapsulado en plexiglas, que sufría variaciones de estado y reaccionaba ante determinados movimientos. En 1972, lo que propone es una instalación titulada

"Rhinewater Purification Plant", creada especialmente para el Museo Haus Lange, de Krefeld. Haacke quería llamar la atención acerca del deterioro que sufría el río que pasa por la ciudad. Con ese propósito, instaló en la sala una serie de bombonas con muestras del agua contaminada, que era depurada antes de llegar a un pequeño estanque de cristal con peces de colores. Este se había colocado al pie del ventanal que se abría al bosque. El conjunto mostraba un eficaz contraste entre la naturaleza viva y los mecanismos casi hospitalarios necesarios para devolverla a su estado natural, en suma, un ecosistema al borde del colapso. Considerar como fenómeno estético el proceso de crecimiento orgánico, pone de manifiesto un interés por la naturaleza en sí misma que no se había dado anteriormente. Lo habitual había sido observar estéticamente el resultado visible de esos procesos, y hacerlo desde la fruición del ojo o el expandirse del espíritu. La metafísica del pensamiento ecológico será el marco más adecuado para comprender este nuevo planteamiento.

Del Arte Procesual al Crecimiento Orgánico

En 1971 Newton Harrison y su esposa, Helen Mayer, empezaron a desarrollar su serie de proyectos titulada "Survival Piece", instalaciones cuyo objeto era la exhibición del crecimiento de distintas variedades vegetales. EL fenómeno del crecimiento orgánico ya había interesado a Haacke. En 1969, en el A.D. White Museum, en Ithaca, había instalado un promontorio plantado con semillas de centeno, y "expuesto" su desarrollo. En "Vorschlag Niemansland" (1973-74), utilizó una colina sin urbanizar de la ciudad de Bonn para su "Proyecto Tierra de Nadie". El terreno se preparó para que fuera fertilizado por semillas volantes. La obra estaba concebida tanto como un homenaje al proceso natural, como

un contrapunto metafórico de los sistemas políticos rígidos, de los que era ejemplo el edificio ministerial del que el terreno había formado parte. Alan Sonfist, por su parte, había trabajado con cristales minerales, que exhibía de forma que pudieran observarse sus transformaciones bajo diversas influencias: "Los cristales están cambiando constantemente de lugar y tamaño, como efecto de los cambios de luz y temperatura. Este movimiento interrumpido provoca una percepción más profunda de todo lo que nos rodea como un sistema ecológico"(14). Llegado este momento, la creciente preocupación ecológica, que se hace acuciante para determinados artistas, en contacto con su interés por las obras concebidas como proceso, y con la vieja aspiración de borrar los límites entre arte y vida, dan lugar a un grupo de obras de arte que podemos considerar como una nueva fase de las relaciones entre el arte y la naturaleza.

La Facción Constructivista

En 1969 Patricia Johansen diseñó sus Cities Gardens. Uno de ellos, "Turtle Mound", consiste en la transformación de un vertedero en un parque. El terreno sería moldeado en forma de un gran caparazón de tortuga, en el que pequeños estanques y arriates reproducirían los dibujos de la concha. El proyecto alojaba plantas, animales, y disponía espacios para el paseo. Podemos ver en él una prolongación de los "Land Reclamation" de Smithson, pero con una intención ya no sólo de compensación estética del deterioro natural, sino claramente utilitaria, práctica. Si bien "Turtle Mound" no fue realizado, muchos años después Johanson hizo realidad un proyecto mucho más ambicioso,

típico de esta fase. Se trata de "Leonhardt Lagoon" (Dallas, 1981-86), y constituye el primer caso en que una institución artística juega un papel activo en la mejora del medio ambiente y la concienciación de una comunidad (Fig:1). Un lago de varios miles de metros cuadrados de extensión, construido en 1930 como parte de un plan de control de las inundaciones, se había convertido en una espesa masa de algas a causa del abandono y las filtraciones de fertilizantes sintéticos. El Museo de Arte de Dallas propuso a Johansen llevar a cabo una obra relacionada con esta situación. La artista realizó un estudio con especialistas sobre las antiguas condiciones de la vida natural de la zona. Con su asesoramiento seleccionó e introdujo plantas, peces y reptiles originarios. Por otro lado, realizó un conjunto escultórico compuesto de pasarelas que se extendían superficialmente sobre el lago. Su diseño reproducía la forma de raíces y hojas de dos de las especies vegetales introducidas. Con su construcción se reducían los movimientos del agua, que provocaban la erosión de las orillas, y se permitía al público recorrer el lago más allá del perímetro del mismo. Los tramos sumergidos albergaron pronto colonias de tortugas y el conjunto se ha convertido en un refugio de la fauna y flora locales.

Quizá la obra de este tipo más conocida es la desarrollada en 1982 por Joseph Beuys, en la séptima Documenta de Kassel. "7.000 Eichen" ("7.000 Encinas"), es una realización práctica de la beuysiana Teoría de la Escultura como Arte Plástica Social. Este proyecto debe incardinarse en una secuencia de trabajos relacionados con el cuidado del medio ambiente que pudiéramos llamar "Operación: Diffesa della Natura" (15). Beuys, muy influido en distintos ámbitos de su pensamiento por el de Rudolf Steiner y su Antroposofía, incorporó sus propuestas sobre agricultura biológica, y su preocupación por la naturaleza, como

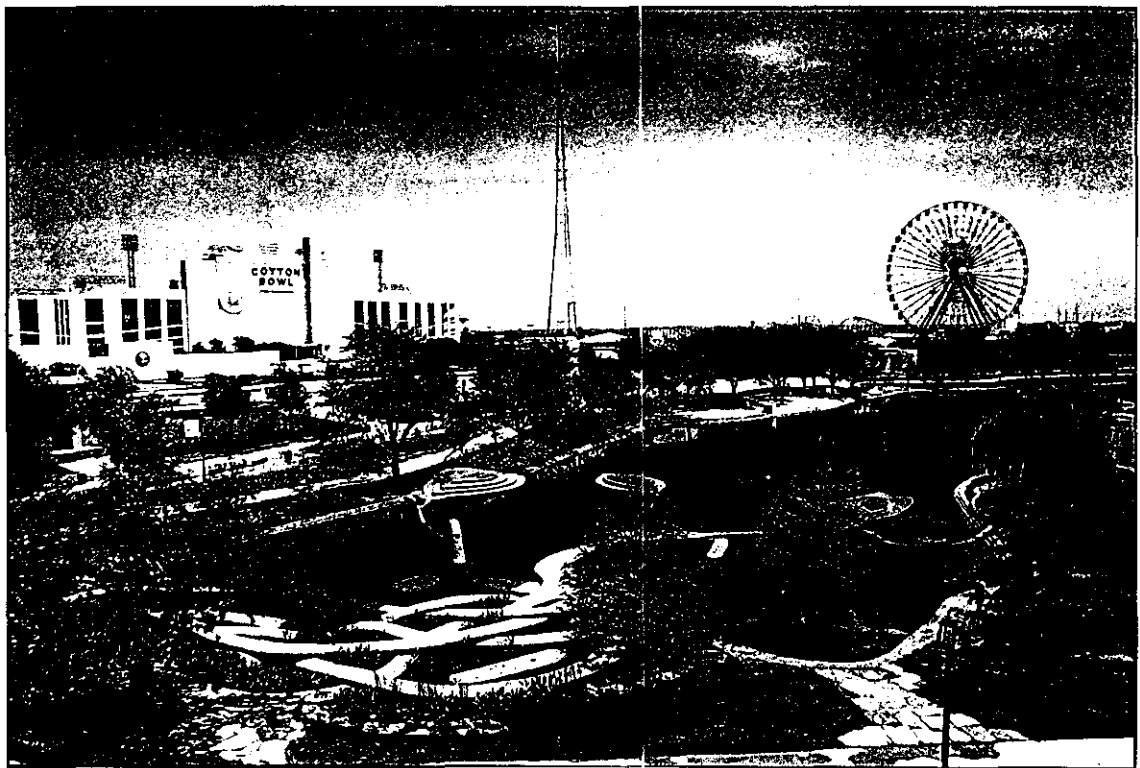


Fig: 1 PATRICIA JOHANSON, "Leonhardt Lagoon, Dallas, Texas",
1981 - 1986.

un tema prioritario. En 1978 celebra en Pescara (Italia) un debate sobre la Fundación para el Renacimiento de la Agricultura. A partir de 1980 lleva a cabo diferentes "plantaciones": en las Seychelles, en Bolognano, y finalmente en Kassel. Esta última consistió en proponer la plantación de siete mil encinas en la ciudad, cada una acompañada de un bloque de basalto. Dado que la plantación era enormemente costosa, se arbitró un sistema de pago por cada ejemplar, que dió lugar a un movimiento internacional de cientos de "patrocinadores". A lo largo de cinco años se desarrolló lo que es probablemente la mayor "plástica ecológica" que haya tenido lugar. Beuys, junto con un propósito "práctico", quería también luchar por devolver a los árboles unos derechos de los que, como los animales, han quedado despojados. Elegir un árbol de crecimiento lento, como la encina, no se debió sólo a que fuese un árbol local, sino también a que su vida (unos 800 años) señala un tiempo que no es de escala humana, y simboliza la preocupación por las generaciones venideras, y el respeto por formas de vida diferentes a las nuestras. Los bloques de basalto, como hitos, marcan las etapas de un camino que no terminará con la plantación del último árbol.

Heather McGill y John Roloff desarrollaron entre 1986 y 1989 un proyecto denominado "Isla de Umuunum" (Fig:2), situado en una zona de marismas del este de California. La desecación de estas zonas húmedas había sido duramente criticada por la subsiguiente destrucción de vida salvaje, pero también porque la zona constituía un sistema natural de purificación de las filtraciones de agua marina, procedentes de un estuario fuertemente contaminado. La plantación masiva de eucaliptus a mediados del siglo pasado impedía asimismo el desarrollo de otros vegetales, y ahuyentaba los insectos. Sin ese alimento, habían ido

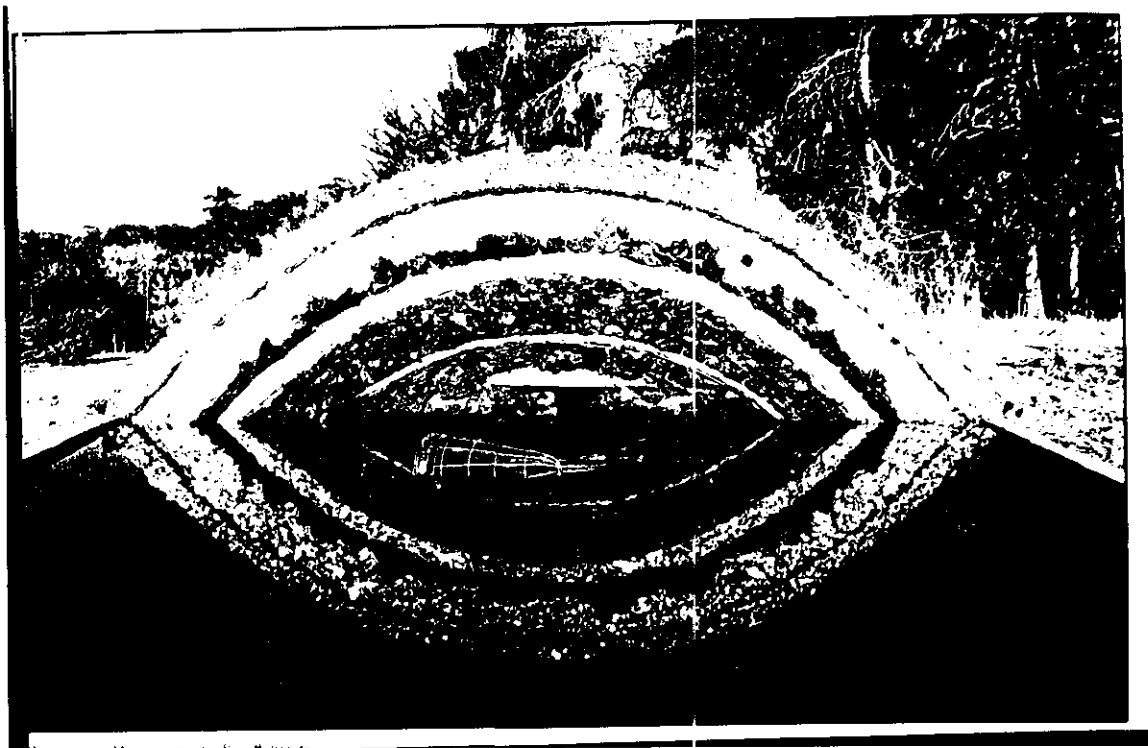


Fig: 2 HEATHER MCGILL / JOHN ROLOFF, "Isla de Umuunum, the Mound", 1986-1990, (Intervención).

desapareciendo los colibríes ("umunnum" en lengua ohlone, la de los primitivos habitantes de la zona). El proyecto consistió en la sustitución de los eucaliptus por una variedad de ciprés autóctono, y la creación de dos esculturas de fuerte contenido simbólico. Una es "Trellis", que reproduce la forma de un wigam, el habitáculo indígena, en torno al tronco seco de un eucaliptus forrado de planchas de cobre. Alrededor de él se colocaron anillos concéntricos de plantas nativas en las que los colibríes podrían encontrar alimentos. La otra pieza es un "Mound" ("Montículo"), y se inspira en los pronontorios de desechos que los indígenas amontonaban junto a sus emplazamientos. La pieza proporciona una vista en sección del mismo, en la que se observan las capas sucesivas de conchas de ostras, lava, carbón y piedras. Esa media esfera se refleja en el estanque adyacente, que completa la imagen de una especie de ojo monumental. Una estructura metálica semisumergida proporciona a los pájaros un lugar seguro para acceder al agua, a salvo de los depredadores. Estas y otras intervenciones de menor envergadura han devuelto a la zona su antiguo equilibrio ecológico, pero este también se ha convertido en un homenaje a modos de vida indígenas, menos dañinos para el medio, cuya cultura fue aniquilada por la civilización.

Podríamos citar muchas otras obras que se inspiran en motivos semejantes: "Ocean Landmark Project" (Nueva York, 1980), de B. Beaumont, que utiliza 500 toneladas de cenizas de carbón prensada en bloques para construir un hábitat escultórico para la vida marina, a setenta pies bajo la superficie. O "Downspout" (1978), un sistema de control y purificación del agua de lluvia mediante vida vegetal, en el sistema de desagües de una plaza de Seattle. O "Revival Field" (1990), de Mel Chin, que purifica suelos contaminados utilizando plantas de gran poder regenerador.

La obra es un cuadrado de unos veinte metros de lado dentro del que se ha trazado un círculo dividido en cuadrantes con diferentes especies vegetales. La propia explicación de Mel Chin permite comprender su trabajo en toda su dimensión: "Conceptualmente, esta obra está concebida como una escultura, ya que implica un proceso de reducción, un método tradicional cuando se trata de piedra o madera. Aquí el material con que trabajamos es invisible, y las herramientas son la bioquímica y la agricultura. La obra...una vez que hayan sido quitadas las vallas y recogida la hierba cargada de tóxicos, mostrará un resultado visual y formal mínimo. Durante un tiempo, el invisible propósito estético podrá ser medido científicamente por la calidad del terreno revitalizado. Finalmente, ese propósito estético se hará visible con la nueva fertilidad del suelo" (16)

Earthworks en el Medio Urbano

En 1982 Agnes Denes convirtió un solar de Manhattan próximo a Wall Street en un trigal. "Wheatfield, Battery Park City" enfrentó a los transeuntes de uno de los centros financieros del planeta con el espectáculo insólito de la plantación, el cultivo y la cosecha de un alimento básico de la humanidad (Fig:3). Uno de los orígenes de toda riqueza, y del color que se asocia a la misma. Alan Sonfist, por su parte, realiza proyectos que también introducen la naturaleza en la ciudad, pero con propósitos menos metafóricos. Desde mediados de los sesenta trabaja para devolver a ciudades de todo el mundo áreas de lo que fuera su paisaje original. Con el título de "Time Landscape" ("Paisaje del tiempo") ha devuelto a una franja de terreno en el Greenwich Village neoyorquino el aspecto que debió de tener hace

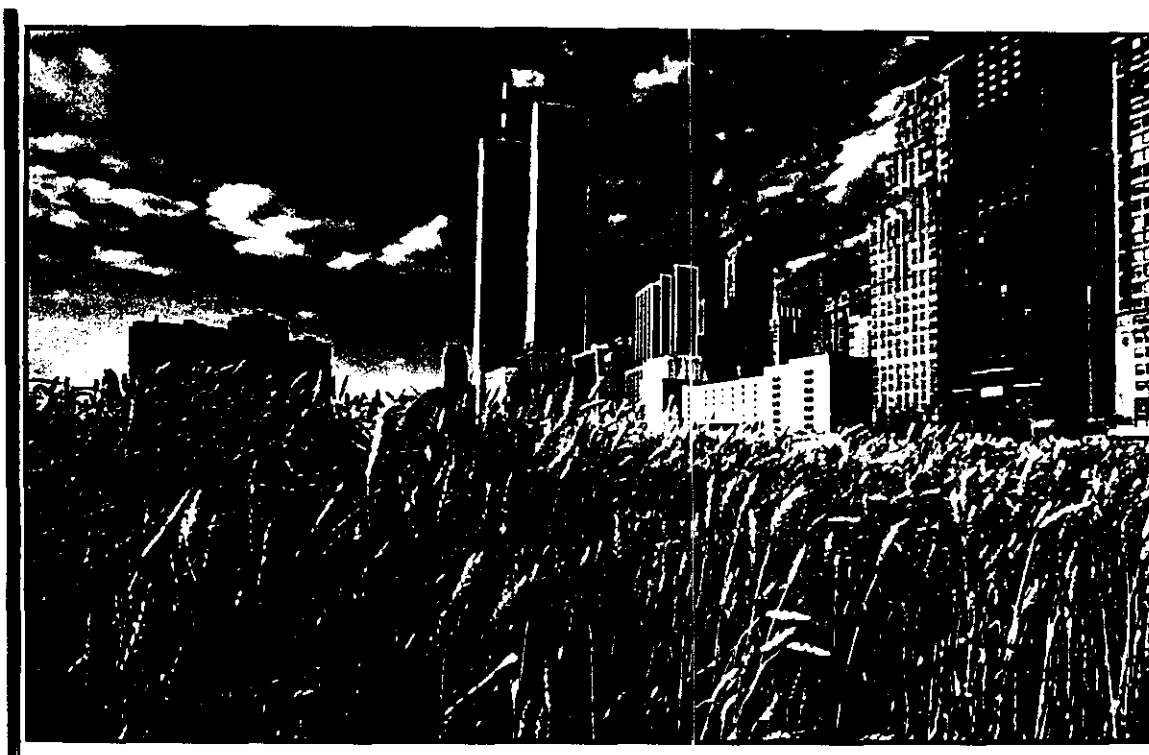


Fig: 3 AGNES DENES, "Wheatfield Battery Park City - A Confrontation, The Act", 1982. (Intervención).

trescientos años. Una minuciosa investigación, por un lado, y la ayuda de los vecinos del barrio, por otro, lo han hecho posible. En estas obras, que integran zonas verdes en densas tramas urbanas, no está sólo presente una intención higienista. Se trata sobre todo de valorar la naturaleza como referente histórico, como ingrediente de la personalidad de un territorio, y como recordatorio de la necesidad de que la civilización coexista con la naturaleza. No en balde la palabra cultura proviene de "cultivar". Y no se trata sólo de denunciar los destrozos de la contaminación industrial, sino de señalar los producidos por la urbanización intensiva, y el desprecio que ésta conlleva por la naturaleza, que se ve reducida a pequeños enclaves sitiados por la especulación. Las palabras de Sonfist son bien reveladoras al respecto: "Tradicionalmente los monumentos públicos han celebrado la historia humana -acontecimientos e individuos importantes para comunidades y culturas-. Ahora, en tanto en cuanto percibimos nuestra interdependencia con la naturaleza, el concepto de arte público debe expandirse, para incluir elementos no-humanos... Igual que la vida y la muerte de los soldados en los monumentos a las guerras, así debería ser recordada la vida y la muerte de los fenómenos naturales -ríos, torrentes, floraciones-" (17). Debemos señalar, para finalizar, que la ejecución y el mantenimiento de estas obras requieren siempre la colaboración de instituciones, organizaciones e individuos, lo que ha procurado un reforzamiento de los lazos existentes entre ellos, así como una implicación directa en la obra de arte. Las características de estas actuaciones se estudiarán más extensamente en los capítulos referentes al Arte Público y el Arte Comunitario. EN todo caso, algunas obras aquí citadas constituyen excelente ejemplos de ambos.

Esculpir Nuevos Lazos entre los Seres Vivos

La estética de la Edad Moderna es consistente con todo el corpus de creencias ilustradas. Estética antropocéntrica -siendo ese hombre varón, blanco, occidental-, basada en el valor de la autoría definida, del genio como individuo excepcional, de la autonomía artística como trasunto de la alienación del artista respecto de la comunidad; objetivizadora, con predominio de lo visual; y monologante frente a la audiencia. La estética cartesiana y kantiana, de fuerte raíz gremio cientifista, se fundamenta sobre la dualidad de objeto y observador, y en el análisis empírico y materialista del primero realizado por un espectador "desencarnado" de todo condicionamiento. Finalmente, la reflexión estética queda aislada de las demás esferas de la praxis social, y se reivindica autónoma ante ellas, como garantía de pureza.

El modelo de desarrollo que produjo la Ilustración -tanto en su versión capitalista como en la socialista- ha entrado en crisis. Los análisis que sobre ella se vienen realizando son ese conjunto disperso y contradictorio de reflexiones que se ha dado en llamar Posmodernidad. El pensamiento ecológico ocupa un lugar central en esta crítica, por cuanto erosiona con fuerza el antropocentrismo y sus corolarios. Al contrario que el pensamiento ilustrado, señala la interdependencia de los fenómenos, vuelve a conectar el mundo exterior con el interior del ser humano, reivindica lo espiritual y lo sagrado, propone la empatía y una ética del cuidado que siempre se ha considerado característica de lo femenino. La biodiversidad no es sino un paso más -o más hondo- del multiculturalismo. La lente ecológica sobre el mundo redefine nuestra propia imagen. En el marco de un cierto

pensamiento posmoderno, el arte no puede seguir siendo un fenómeno aislado de la actividad social, por el contrario, se le considera clave para la deficiencia social de la realidad. El arte deja de ser pues una actividad inútil, lo que desde una estética tradicional no puede sino producir repugnancia. Así pues, muchas de las obras que se comentan en este estudio, plantean una vez más la pregunta ¿esto es arte? ¿porqué esto es arte?

Mierle Laderman Ukeles desarrolla entre 1979 y 1980 una larga performance titulada "Touch Sanitation", consistente en estrechar la mano a todos los trabajadores del Departamento de Higiene de la ciudad de Nueva York. A lo largo de once meses recorrió, con la brigada diurna y la nocturna, 59 distritos municipales. "Realicé un ritual en el que me situaba ante cada persona, estrechaba su mano, y le decía: 'gracias por mantener vivo Nueva York'... Ellos terminaban con su respuesta la obra de arte". "Espero que el apretón de manos acabe por destruir en la mente de la gente esa idea de que cada vez que ellos tiran algo a la basura, las manos de otros seres humanos tienen que recogerlo" (18). La obra de Ukeles trata de compensar los sentimientos negativos y la sensación de aislamiento que padecen estos trabajadores. Acerca de ella comenta Suzi Gablik que nuestro mundo tecnologizado es un reflejo de gestos motivados por el "deseo de poder" masculino. "Agarrar, aferrarse, con una indiferencia mecánica que está acelerando la destrucción del mundo. Si pudiéramos invertir esta tendencia y en su lugar desarrollar gestos de contacto recíproco, gestos que reunan, reciban y acojan, gestos modestos de atención y tacto, los que son propios del ámbito de la conservación de los seres, las consecuencias serían tan profundas que implicarían un orden social y cultural completamente nuevo". Ukeles se ha especializado, por así decirlo, en desechos y basuras. Otra de

sus obras es "The Social Mirror", que consistió en revestir con espejos un camión de la basura. Al recorrer las calles de Manhattan insta a los viandantes a asumir como propio el enorme volumen de basuras producido (Nueva York produce 26.000 toneladas de basura cada día, y se calcula que una familia de cuatro miembros genera tres toneladas al año). "Following in your Steps" y "Cleansing the Bad Names" (1984) son dos trabajos más en que trata de revalorizar la consideración social y la propia estima de los basureros. Ukeles ha demostrado gran habilidad para relacionarse empáticamente con ellos, y además transformar un público extraño en un público cómplice. Su forma de explorar la realidad es una forma que podríamos llamar chamánica: conversar, tocar, exponer, asimilar información. Crear y esculpir los lazos entre grupos sociales, inspirada por un espíritu que aúna compasión y pragmatismo, es una forma de arte que quizá no estemos aún dispuestos a aceptar.

Lynne Hull ha desarrollado un trabajo peculiar, que ella misma designa como "arte para animales". Comenzó realizando pequeños bajorrelieves en rocas de zonas desérticas de Utah y Wyoming, lo bastante profundos como para que en ellos se acumulara el agua de las escasas lluvias, y ampliara las reservas para pájaros y pequeños roedores. Hull se había interesado desde muy pronto por las earthworks, pero llegó a la conclusión de que abusaban de la tierra en nombre del arte. Ella sentía que era necesario "un gesto positivo hacia la Tierra ¿No podría existir un land art de pequeña escala, nutricio, femenino incluso?" (19). Más adelante se interesó por el hecho de que en determinadas zonas de Nebraska morían más de 500 aves de presa cada año, electrocutadas al posarse en los tendidos eléctricos. Hull creó

una serie de esculturas de madera, piedra y deshechos de metal, que funcionan visualmente -desde la carretera- y como percha en donde las aves pueden posarse sin correr peligro. Después de estos "Raptor Roost", Hull, ha trasladado la idea al medio acuático, creando pequeñas esculturas flotantes que albergan la fauna de los lagos.

En 1987 Dominique Mazeaud comenzó un proyecto artístico llamado "The Great Cleansing of the Rio Grande River". Ritualmente, un mismo día de cada mes a lo largo de varios meses, provista de bolsas de basura y acompañada ocasionalmente por algunos amigos, emprendió la tarea de limpiar de contaminación el mencionado río. El trabajo material se completó con la redacción de un diario donde apuntaba reflexiones, las impresiones que recibía mientras lleva a cabo la recogida de basura, sus propias emociones. Mazeaud considera que su actividad es arte, y ello constituye, en opinión de Gablik, un acontecimiento comparable a dar estatuto artístico a un urinario, como hiciera en 1917 Marcel Duchamp. Se trata en ambos casos de actos inaugurales, para cuya inteligibilidad hay que construir un nuevo marco estético. No es que Mazeaud transgreda códigos estilísticos consagrados, sino que se basa en un mito completamente distinto al que sustentaba el arte anterior: la compasión, la empatía. Y tenemos tan escasa experiencia acerca de un arte construido sobre esta base, que no podemos sino sentirnos incómodos frente a él.

Lo que separa a Mazeaud del resto, lo que confiere a su obra una especial intensidad, es lo simple, solitario y deliberadamente "antiartístico" de su empeño. En él no se pretende combinar -o camuflar- la actividad práctica con un cariz artístico. Es el puro cuidado de la Tierra considerado obra de arte. Lo "bueno" y lo "bello" reunido tras el divorcio de la Modernidad.

La Necesidad de un Nuevo Paradigma

El desconcierto que nos producen estas obras, los motivos por los que dudamos de su carácter artístico, merecen un análisis detenido. Al hacerlo nos daremos cuenta de hasta qué punto suponen un giro copernicano en la forma de entender el arte. Porque lo extraño de la obra de Fonteles o Mazeaud no es que utilicen objetos de desecho. Schwitters, Rauschenberg o Cragg lo hacen también, aunque despreocupados del problema de la contaminación. "Touch Sanitation", de Jkeles, no es formalmente distinto de un concierto Fluxus, en que un comportamiento trivial es catalogado como artístico. ¿Qué diferencia hay entre la pieza de Walter de Maria consistente en verter una tonelada de tierra en el interior de una sala de exposiciones, y "Time Landscape", de Sonfist? Creemos que la diferencia estriba en la intención del artista y en el efecto que se pretende provocar en el espectador. Intenciones y efectos muy distintos de los que maneja la estética moderna. En su marco, por ejemplo, una acción de la vida real puede ser arte, pero a condición de que la intención artística expulse la utilidad práctica que esta conlleva. La autonomía artística, la doctrina de "el arte por el arte", jugó en los albores del Modernismo un papel necesario, compensatorio de la lógica utilitarista que iba invadiendo todos los ámbitos de la actividad humana. Esta posición se vio incluso reforzada por la tesis de la negatividad artística de Adorno, o los argumentos de Marcuse a favor del arte como instancia externa a la praxis social, para poder así criticarla mejor. El resultado de todo esto es que hoy por hoy nos resulta más fácil aceptar como obra de arte tres paquetes de detergente y dos jarras de loza metidas

en una urna (H. Steinbach, "Supremely Black", 1985), que la limpieza del Rio Grande llevada a cabo por Mazeaud. Aún así, hay que señalar que la utilidad de la obra de Mazeaud no es de orden material: la tarea de limpiar un río supera ampliamente las fuerzas de un sólo individuo. Y eso es lo que hace distinta a Mazeaud de una activista de Greenpeace, por ejemplo. Su trabajo tiene una utilidad espiritual: cuidar el paisaje herido, actuar con devoción ante algo sagrado -la naturaleza- que ha sido ofendido. Su actividad, por lo tanto, es simbólica, y eso es lo que nos permite seguir considerándola arte.

El deconstructivismo y la postmodernidad parodiaron las categorías modernistas de autoría, originalidad, autonomía, con la suficiente autocomplacencia como para que ahora ya no se pueda distinguir la parodia de lo parodiado. Todo esto recuerda otra vez al urinario de Duchamp. Pasados los años, el artista dijo algo así como: "Yo lo envié a la Exposición pensando que me lo tirarían a la cabeza, y lo han guardado en un museo". Es decir, la capacidad de absorción, de cooptación del "sistema artístico", es omnívora e ilimitada. Coloca en una galería, y vende, tanto la afirmación del arte como su negación, siempre que esta última sea obra de un artista y esté dispuesto a cobrar por ello. A todo esto, los artistas con preocupaciones sociales o políticas, han llegado a la conclusión de que en nuestra sociedad, el arte como tal, es impotente ante el mundo real. Por "arte como tal" entendemos la obra de arte que circula por los cauces habituales del "sistema artístico". Una de las afirmaciones con que la deconstrucción socava el arte modernista es el descubrimiento de que autonomía y negatividad son una falacia mientras la obra sea parte de un sistema que determina su significación. Pero quizá aquí se encuentren dos evoluciones distintas: la del artista que descubre que una nueva etapa del desarrollo artístico sólo puede

encontrarse en dirección contraria a los esfuerzos del último siglo y medio, es decir, de la estética cartesiana; y por otro lado, la del filósofo y el activista, que han descubierto también que es necesario un modelo y una praxis distintas de las que hasta hoy se utilizaban para mejorar el mundo. Por todo lo anterior es sugerente pensar en la necesidad de un arte "reconstructivo", no ya "deconstructivo".

Arte Ritual

En este contexto hay que situar el Arte Ritual, que a mediados de los ochenta comenzó a popularizarse en los países anglosajones. Como el Body ART y las Performances, que le preceden en el tiempo, parte de la necesidad de eliminar la separación entre obra y artista que se daba en el arte tradicional. Arte Ritual es, en todo caso, un término vago para abarcar manifestaciones muy distintas. Su rasgo común es el de que realiza materialmente una determinada creencia. Sirve para comunicarla desde el individuo a la comunidad. "Pero se convierten en rituales en el verdadero sentido del término, sólo cuando son el vehículo de un impulso comunal, que conecta el presente, el pasado y el futuro de su ejecución" (20). Estos de los artistas modernos evocan rituales primitivos, especialmente los del ciclo agrario, la danza circular que insta al sol y a la luna a recorrer el cielo y otros de este tipo. El panorama de artistas que trabajan en este ámbito es amplísimo, y en buena medida supera los límites de nuestro estudio, tanto por no contar con representantes en nuestro país, como por el hecho de que en su valoración entran consideraciones que más tienen que ver con las artes escénicas que con la plástica. Señalaremos algunos de

los nombres más significativos para nuestro trabajo: Judith Todd ("Twin Peaks Ritual", 1978), Donna Henes ("Great Lakes, Great Circle", 1978), Fenn Shaffer ("Winter Solstice", 1985) y Rachel Rosenthal ("L.O.W. in Gaia", 1986).

Notas

(1) Citado por J. Beardsley en Earthworks and beyond. Contemporary art in the Landscape, New York, Abbeville Press, 1989, p.13.

(2) Son textos que funcionan más como el relato de los acontecimientos que han confluído en la creación de la obra, que como exposiciones teóricas. Publicados originalmente en revistas -Artforum- o como contribuciones a libros colectivos - Art of the Enviroment, G. Kepes ed. - han sido luego recogidos por su viuda, Nancy Holt en The Writtings of Robert Smithson, New York University Press, New York, 1979.

(3) J. Beardsley Op. cit., p.22.

(4) Ibidem, p. 27.

(5) S. Marchan Del Arte Objetual al Arte del Concepto, Akal, Madrid, 1988, p.219.

(6) J. Beardsley Op. cit., p.23.

(7) Citado por Lucy Lippard, Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory, Pantheon Books, New York, 1983 p.129.

(8) Citado por J. Beardsley Op. cit., p.42.

(9) Ibidem, p.44.

(10) Andy Goldsworthy, A Collaboration with Nature, Harry N. Abrams, New York, 1990, P.1.

(11) Ibidem

(12) Walking fue en vida de su autor su conferencia más popular. Se editó por primera vez postumamente, en 1862, y hoy es accesible en un libro que recoge también el opusculo Nature de

R.W. Emerson, en Beacon Press, Boston 1991.

(13) María Elena Ramos, Arte y Naturaleza, Editorial Arte, Caracas, 1987.

(14) A. Sonfist, Natural Phenomena as Public Monuments, New York, Neuberger Museum, State University of New York, 1978, p. 3.

(15) Operació "Diffesa della Natura", Centre d'Art Santa Monica, Barcelona. Octubre-febrero, 1994.

(16) Citado por Barbara C. Matilsky en Fragile Ecologies. Contemporary Artist's Interpretations and Solutions, Rizzolo, New York, 1992, p. 111.

(17) Citado por Barbara C. Matilsky en Op. Cit., p.81.

(18) Citado por Suzi Gablik en The Reenchantment of Art, Thames & Hudson, New York, 1991, p.70.

(19) Ibidem, p. 89.

(20) Lucy Lippard, Op. cit., p.160.

2.2.1.3. NATURALEZAS VIVAS Y MUERTAS: PANORAMA ESPAÑOL

Una vez leído lo anterior, acerca del arte comprometido con la naturaleza en otros países, y del propio pensamiento ecológico, podemos detectar lo específico del panorama en España. La preocupación por el deterioro de la naturaleza no es fuente de inspiración frecuente en nuestros artistas. Sí lo es la naturaleza en sí misma, o sus elementos ¿Porqué incluirles entonces en este capítulo? Recordemos que a partir de las crisis del discurso artístico de los años sesenta, se inició un proceso de exacerbación de las categorías típicamente modernas de la obra de arte como forma de crítica de las mismas. Asimismo, los artistas dejaron de expresar sus preocupaciones sociales de forma doctrinaria, políticamente hablando. Se trataría de sensibilizar al espectador a través de sugerencias y analogías, y no realizando obras "constructivistas". Sensibilización pues, y no afiliación. Y en este sentido sí que podemos hablar de interés por la naturaleza, por analizar las relaciones que mantiene el hombre con ella, o las formas de representarla.

Devolver el Arte a la Naturaleza

EL primero de los artistas españoles de los que vamos a hablar es Perejaume (Sant Pol de Mar, 1957). Su trayectoria es muy intensa, y ha utilizado en ella toda suerte de medios: pintura, collage, fotografía, escultura, acciones, instalaciones, videos, etc. Esta dispersión contrasta con la constancia de sus preocupaciones: cuestionar las fronteras entre lo real y lo imaginario, el original y la copia, la vida y el arte. El lenguaje utilizado es eminentemente metafórico, informado por el

surrealismo y el conceptual.

Es una constante en sus obras la aparición de paisajes y elementos naturales, que utiliza para poner de manifiesto los problemas de representación, pero no es esta una elección casual, ni está guiada sólo por preocupaciones estéticas. Perejaume ha declarado en diversas ocasiones su inquietud por la desaparición del entorno natural. En una entrevista con José Luis Marzo (1), decía lo siguiente: "La pérdida de memoria natural es tan salvaje que se me hace difícil pensar en términos positivos". Y en uno de sus catálogos: "Y como paisajista...de puertas para adentro mis motivaciones, deseos, querencias, ilusiones, y frustraciones, son las del caminante que en el arte ensaya, en balde, la restitución de lo que acaba de ver y perder". Interés pues por la pervivencia de la naturaleza, en su materialidad y en su memoria. Interés por tanto en su representación. En este sentido, Perejaume es muy crítico con los sistemas tradicionales. En la entrevista con J.L. Marzo, citada más arriba, afirma que si la pintura hace ya siglos que perdió la capacidad de representar objetivamente la naturaleza, la fotografía está también a punto de perderla. Así, las obras de Perejaume, incluso las fotográficas, nunca "representan" la naturaleza. Las obras se inmiscuyen en ella y la fotografía da testimonio de esa intervención. O bien utilizan elementos naturales, que en el artificioso contexto de la "obra de arte" no sabemos si considerar realidades o metáforas. Se nos ofrecen entonces dos lecturas posibles de sus piezas, dos lecturas que se complementan. Una, más ingenua, y que ignora las explicaciones del autor, vería constantemente una valoración y reivindicación de la naturaleza. Otra interpretación entendería las obras como críticas efectivas del sistema habitual de conservar nuestra memoria de ella: representándola. Y aquí vienen

a cuento sus comentarios acerca de que "el círculo arte/naturaleza se cierra, o parece cerrarse, allí donde no lo hubiéramos previsto. El parecido con el modelo, con el natural, viene a ser una especie de objet trouvé" (2). Se refería Perejaume, por ejemplo, a los rasgos físicos, ineludibles, de las más radicales obras antinaturalistas: el "Cuadrado Negro" de Malevitch. Es decir, la naturaleza está presente en la obra de arte incluso a pesar de las intenciones del artista, y nunca es más falsa que al intentar representarla. Tal vez por eso, uno de los caminos más sugerentes seguidos por Perejaume es ese de "restituir" a la naturaleza lo que el arte le ha robado.

Perejaume plantea una contemplación directa de la naturaleza, que gracias a ciertos subterfugios, adquiere valor estético. Ellos son la utilización de elementos referenciales al sistema artístico: el marco, la cartela, el característico cordón que detiene al espectador ante la obra. Con ellos Perejaume crea "umbrales" a partir de los cuales el espectador sabe que debe cambiar de registro su sensibilidad. "Ludwig II. Museum" (1989) es una serie de cuatro fotografías de gran formato y una placa de madera sobredorada, en la que se han escrito los datos típicos - autor, técnica, procedencia- de un cuadro (Figs: 4 y 5). Las fotos muestran distintos lugares en los que la "cartela" fue colocada: un escenario teatral, un paisaje centroeuropeo -como sugiere el castillo del fondo- y otro probablemente catalán, y finalmente la orilla de un lago en cuyas aguas flota la inscripción. Las impresiones que produce son dispares. De un lado se nos está invitando a mirar ciertos lugares comunes -ante los que está colocada la cartela- con la disposición con que miraríamos una obra de arte clásica, es decir, con reverencia. Reverencia ante la representación teatral, ante los diversos paisajes, y ante las propias aguas. Se nos recuerda también, tal

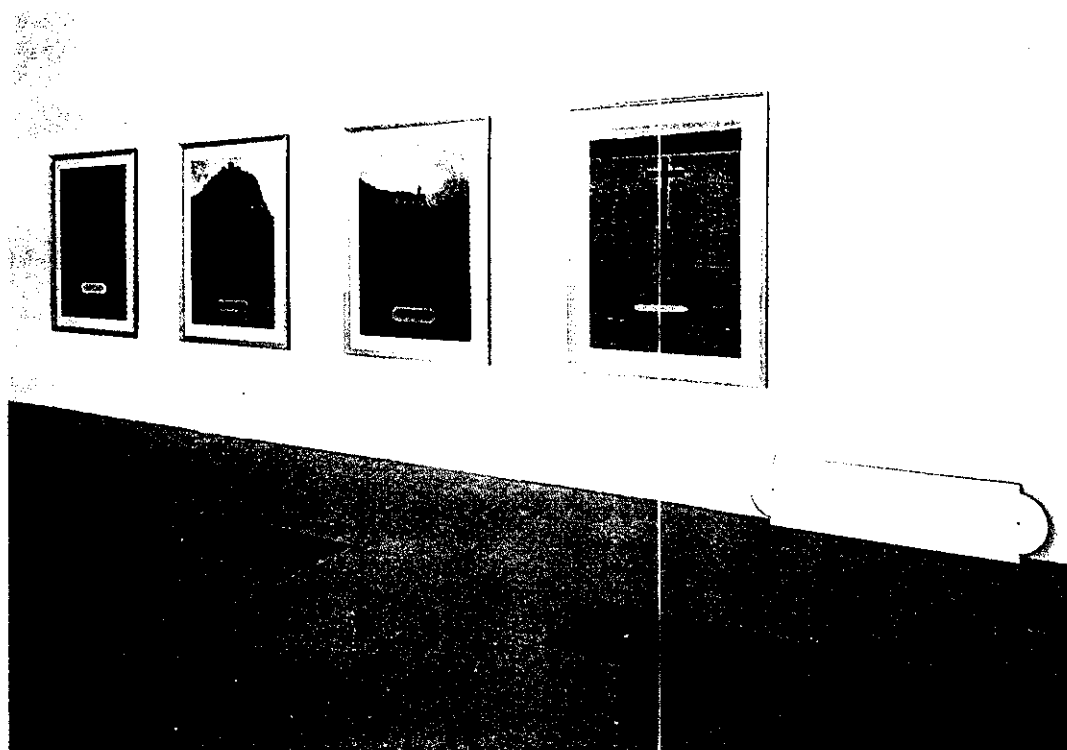


Fig: 4 PEREJAUME, "Ludwig II Museum", 1989. (Instalación).

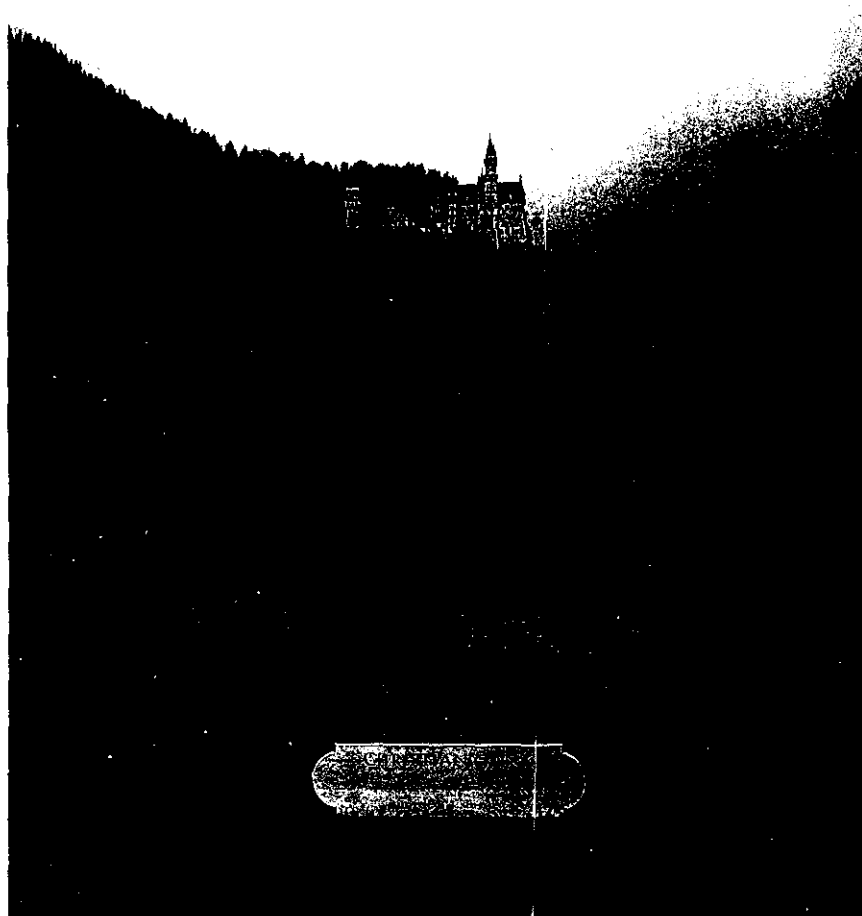


Fig: 5 PEREJAUME, "Ludwig II Museum", 1989. (Detalle de Instalación).

vez, que no existe ya naturaleza virgen, que toda está manipulada por el hombre, que como si dijéramos, "no hay un grado cero de lo natural". Perejaume opina que la naturaleza por sí misma es inaprehensible -"sin marco no se vería la naturaleza"- . Ese elemento: marco, cartela, cordón o postal (Fig:6), crea una expectativa de sentido que no existiría sin ellos. ¿Pero de qué sentido? ¿Es que la naturaleza en sí ya no tiene interés para el hombre? ¿Sólo con valor estético puede ser admirada? ¿Este valor estético que le confiere interés tiene connotaciones de tipo sensible o más bien sociológico -status, precio, etc-? También podemos entender esta pieza en los términos expresados por el artista: restitución a la naturaleza de lo que el arte le roba. Como dice en un texto titulado "Pintura Depredadora" (3): "Preservad el lugar de las pinturas, oh pintores. Los efectos de irrealidad están ya por todas partes ¿qué conseguiremos con extenderlos más?". Consecuentemente con ello, se tratará entonces de desandar el camino que lleva del paisaje al lienzo. "Catenaria" (1989) es una prolongación de este trabajo en términos escultóricos. Pero donde mejor podemos apreciar las intenciones del artista es en dos obras que pudieron contemplarse en la exposición "Espacios Públicos, Sueños Privados", celebrada en Madrid en 1994. "Obra en préstec"(1993) es una instalación consistente en un bloque de piedra al lado de una fotografía del lugar del que fue extraído, en donde se ha colocado una cartela con la inscripción habitual en los casos de préstamo museístico: "Esta obra ha sido trasladada temporalmente para su exposición". Volvemos a ver la naturaleza -lo menos "bello" de la naturaleza- valorado como obra de arte, con una atención por ella en sí al margen de sus elementos disfrutables por el ojo humano. Naturaleza tratada como obra de arte porque quizá el respeto que



Fig. 6. Carrascosa, "Postalero". 1934. (Instalación).

sentimos hacia ésta tiene su último origen en aquella. Pero asimismo se trata de una metáfora de la absoluta disponibilidad de lo natural ante la acción del hombre, que no excluye parcela alguna de su dominación. Pero en el contexto de la galería de arte es también una ironía acerca de la representación: ¿qué mejor forma de presentar la naturaleza en ella que tomándola prestada? Es también inevitable recordar las piezas "site/non site" de Smithson. Por su parte "Desescultura" (1994) es una intervención en la que se rellena una oquedad en una cantera de mármol con una pieza del mismo material tallada según un molde del hueco, previamente fabricado. Realidad y representación se han hecho totalmente intercambiables: "Extraer una piedra y hacer una escultura, tiene el mismo sentido que deshacer una escultura y devolverla a la cantera" (4). Podríamos hablar acaso de una "polución" de obras de arte, de una sobreabundancia tal de representaciones, que han acabado por destruir las virtualidades que les corresponderían. La obra de un artista consciente, en esta situación, debería ser la limpieza del espacio del arte, la creación de obras de arte por eliminación de las mismas. "Devolved el oro a la tierra, esparcid monte arriba el bronce, el mármol y el marfil, para que representen aquello que ahora más les falta: el lugar del que salieron" (5).

Para terminar, nos referiremos a una pequeña pieza titulada "Escala 3" (1990), que consiste en un fragmento de corteza de alcornoque que se propone como representación de alguna otra cosa, como se deduce de la escala en kilómetros que le acompaña (Fig:7). La metáfora de la corteza del árbol como corteza terrestre, repite esa otra del mapa y el territorio. Como en las demás ocasiones, la obra de Perejaume funciona en dos direcciones opuestas: llamándonos la atención acerca de la naturaleza ¿Y cómo hacerlo mejor que obligándonos a examinar el trozo de corcho



ESCALA

0 1 2 Km.

Fig: 7 PEREJAUME, "Escala 3", 1990. (Tec. mixta/papel).

-otra vez un material poco noble- con la meticulosidad de quien espera ver en él resumido un mundo? Y por otro lado, advirtiéndonos sobre los equívocos de la representación - recordemos el ejemplo de Malevitch-. ¿Qué representa un objeto natural sino a sí mismo? O por el contrario -y la pregunta es mística-, ¿qué representa la naturaleza?. En "Escala 3" está también presente una idea que Perejaume recoge de ciertos poetas catalanes -Manent, Pons o Foix ()- de que el localismo, o un determinado localismo, no es más que una pintura de lo abierto, "un abierto en maqueta". Es decir, sólo desde el espacio acotado y familiar, profundamente vivido, se puede acceder a lo universal. En este sentido, su propia actitud, vivir y trabajar en su lugar de origen, lejos de los núcleos artísticos, y ajeno al cosmopolitismo que parece consustancial al arte de nuestros días, es la afirmación de que desde lo aislado y lo íntimo, se puede crear un arte que verdaderamente represente todos los lugares y atañe a todos los hombres. Tal vez "Escala 3" sea el mejor resumen de todo ello.

La Creación Artística según Leyes Naturales

Mientras que en las obras de Perejaume se reiteraba su preocupación por las posibilidades del representar y por las virtualidades de la obra de arte, Schlosser nos remite sólo a su propia subjetividad. El trabajo de Adolfo Schlosser, austriaco de Leitersdorf (1939), que lleva muchos años trabajando en España, es de una extraña e intensa intimidad. Sordo a las polémicas artísticas, y mudo a la hora de ofrecer explicaciones sobre su obra, ésta aparece aislada, excéntrica. En ocasiones, incluso, sus piezas parecen, más que ninguna otra cosa, ejemplares desconocidos encontrados en el medio natural. Obras próximas a

Ferrant y Villelia, o a las del Miró escultor, que recogía desechos. Lo que le diferencia de ellos es la falta de énfasis artístico: en Schlosser los materiales quedan intactos; y el tratamiento es lírico y nunca grandilocuente. Podríamos decir de sus obras que están protagonizadas por la materia. Emplea materiales naturales muy elementales, que manipula sin destruir su arquitectura orgánica, sino llevando al límite su comportamiento. Los materiales revelan así sus secretos, y convierten este mostrarse en la propia obra. Me estoy refiriendo a "Pequod" (1990), confeccionado con rosas y piel de cerdo, o "Casa" (1990), hecho de piedra, varilla de hierro y abedul. Son piezas compuestas por elementos incongruentes, pero que Schlosser logra aunar de forma armoniosa, equilibrando unos con otros (Fig:8). La atención exquisita con que los selecciona y relaciona, extrayéndolos uno por uno del caos de las formas y mostrándolos individualizados, nos obliga a mirar de otra manera estos materiales. Y mirar es valorar, como dijimos al comentar la obra de Long. Así, dejan de parecerse triviales y humildes, para admirar su forma, su flexibilidad, su ligereza. Los miramos entonces conscientes de su valor y sabiendo que sus características los convierten en especiales. Otro ejemplo de lo dicho es "Ostra" (1994), una pieza confeccionada con adobe y cobre. Las calidades doradas del adobe muy trabajado de las dos valvas, le convierten en un material más hermoso que las placas de cobre que las unen.

Un tema que se repite en la obra de Schlosser es el del reflejo. Reflejo que permite, por multiplicación, la creación de espacios virtuales, y otras veces, da la posibilidad de contemplar aspectos del objeto no visibles de manera directa. La ambivalencia especular, que sugiere tanto la separación como la complementariedad, que revela y oculta al mismo tiempo, está

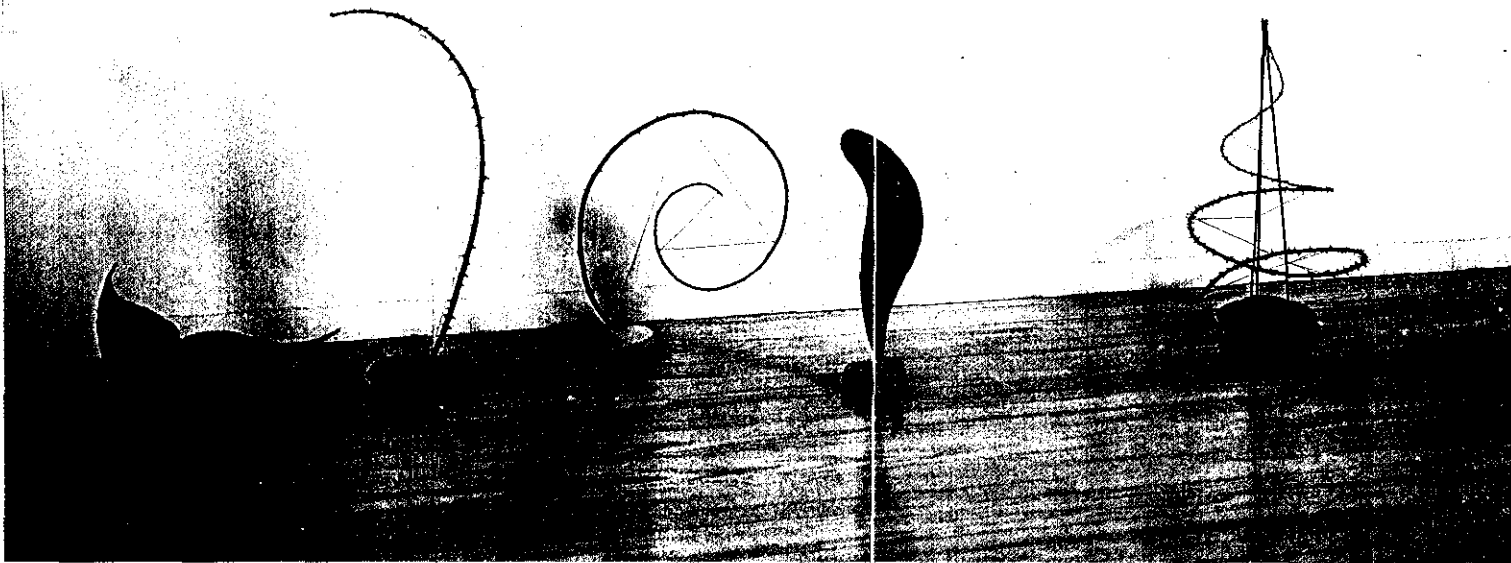


Fig: 8 ADOLFO SCHLOSSER, Piezas, (Exposición Galería Buades),
1990.

perfectamente lograda en obras como "Fata Morgana" (1991). Su versión de tamaño natural consiste en dos troncos de palmera seccionados verticalmente y separados varios metros, entre ambos, un cristal negro refleja tenuemente las imágenes. En la maqueta, una plancha de estaño separa dos piñas cortadas por la mitad de sus otras dos mitades. En ambos casos se juega con la confusión de la mitad reflejada con la mitad que está tras el espejo. La superficie que refleja, que proporciona la ilusión de una unión próxima, es en realidad lo que imposibilita un contacto efectivo. ¿Qué quiere decirnos Schlosser con todo esto? ¿Habla de la mentira que encierra toda representación, mayor cuanto más fiel? Fata Morgana era una alucinación medieval que se refería a un mundo mítico perdido. El hecho de que "Fata Morgana" se presentara en Murcia en 1991, en una ciudad en la que los palmerales son arrasados por la especulación inmobiliaria, quizá tenga que ver con eso. Con la imposibilidad de rehacer la naturaleza, destruida por una urbanización que la utiliza precisamente como el atractivo principal. Que la presenta fantasmáticamente, como esos troncos partidos que en el cristal aparecen y desaparecen. Esa dimensión social de la obra estaba también presente en "Arca de Noé" (1990). Presentada en la galería valenciana Luis Adelantado, consistía en una estructura de exágonos formados por cañas que se entrecruzaban desde pivotes de barro. Realizada en un momento en que La Albufera estaba amenazada de desecación desde distintos frentes, el cañaveral esquemático, convertido en símbolo de la embarcación que salvó la vida natural del castigo divino, es una imagen eficaz.

Cortar, seccionar, escindir, son operaciones de innegable dramatismo. Llama la atención que Schlosser, tan delicado en su manipulación de los materiales, emplee técnicas de estas

características. La primera obra de este tipo, según nuestros datos, es "Primera Nieve" (1989). Para ella, un gran eucalipto fue seccionado de arriba a abajo, y las dos partes, colocadas en aspa con las caras interiores expuestas hacia afuera. Ambas secciones no se tocan, su interioridad está puesta de espaldas. La ubicación de la pieza no es algo secundario. Se instaló en una sala estrecha, tras los ventanales de la fachada del Teatro Campoamor, en Oviedo. Pocas obras representan una intromisión tan brutal de la naturaleza en un espacio humano. Naturaleza rota, obscenamente crucificada, exhibida en un teatro. El eucalipto es un árbol muy frecuente en Asturias, donde se implantó como especie de crecimiento rápido con fines industriales y como protección contra los mosquitos. Es un árbol importado, no autóctono, que por sus características impide el crecimiento de otros vegetales en sus alrededores. Contra él pesan pues, muchos cargos. Desde esta perspectiva la pieza de Schlosser es casi una venganza de la Historia.

En 1994 presentó en la madrileña galería Buades dos instalaciones que llevan el recurso del corte al paroxismo. "El cielo sobre la tierra" utiliza el tronco y las ramas de varios pinos quemados. Se han cortado horizontalmente, en cilindros de no más de 15 centímetros de altura -salvo los troncos-, y se han dispuesto en círculos concéntricos. Schlosser se inspiró, como indica la documentación adjunta, en el Templo del Cielo, de Pekín, un edificio de techumbre cónica-circular, soportado por una compleja estructura de columnas de madera. Su obra reproduce ese esquema. Transmite una clara impresión de armonía gracias a la meticulosa ordenación de piezas de madera: desde los altos y gruesos troncos del centro, a los progresivamente más cortos y delgados de los círculos externos. Sin embargo la fuerza de la obra reside en el contraste de esta impresión con otra: la de

desolación y esterilidad de esos trozos de árbol muerto, alineados militarmente, como un monumento a la destrucción. El árbol simboliza, entre otras muchas cosas, la unión del cielo con la tierra. En referencia al título, parecería que ya no es posible sostener el cielo, que se ha desplomado sobre su base esquilmada. El hecho de que la materia prima de la obra sean "pinos quemados" -según la ficha técnica- no hace sino añadirle significación. Por su parte, "Bóveda" es un tronco de abedul cortado verticalmente en cuatro cuadrantes, y rodeado de ramas cada vez más delgadas cortadas con igual procedimiento. Los anillos exteriores ya no son de madera, sino de piedras de cuarzo ¿Se trata también en este caso de la bóveda celeste? ¿Su peso ha partido árboles y rocas? Las dos instalaciones ironizan tal vez sobre esa pretensión humana de ser capaces de rehacer lo destruido. Al igual que los monumentos, para su traslado, son desmontados y numerados, alguien podría pensar que cabe hacer lo mismo con la naturaleza. Pero no es así, y no sólo porque las piezas no hayan sido numeradas. En este caso, la suma de las partes nunca sería el todo.

Schlosser viene utilizando el árbol desde sus primeras obras. En "Velero III" (1982) y "Thorketlmauny" (1982) estaban invertidos. En "La Rosa de los Vientos" (1988) se une el motivo del árbol y el del reflejo (Fig:9). Al aire libre y en torno a un estanque de fondo negro, se colocaron cuatro árboles en los cuatro puntos cardinales, dos en su posición normal y dos invertidos. Gracias a su disposición, el reflejo de una copa -en el suelo- se continuaba con unas raíces de verdad contra el cielo. Y viceversa. Se tenía, por tanto, la posibilidad -ficticia- de contemplar un árbol íntegro.

Resulta difícil saber cuáles son las intenciones de



Fig: 9 ADOLFO SCHLOSSER, "La rosa de los vientos", 1988.
(Instalación).

Schlosser con estas piezas. Es un artista que apenas realiza declaraciones o escribe textos. Uno de estos escasos comentarios acompañó a "Moby Dick", la obra con que participaba en Madrid, Espacio de Interferencias (Círculo de Bellas Artes, 1990). Según el texto del catálogo: "Los esquimales dicen: 'nos gusta la manera como piensan las ballenas' y 'es bueno para el hombre pensar en una ballena'". Ya vimos en nuestra panorámica del pensamiento ecológico, la importancia que este concede a una perspectiva no antropocéntrica de la relación con la naturaleza. En el caso de las ballenas, podríamos distinguir entre una protección de la especie en tanto que fuente de materias primas, o una protección de la especie por el valor que representa en sí misma -ya ni siquiera en virtud de la biodiversidad-. Esta segunda perspectiva supone un grado de respeto por los seres vivos que no encuentra parangón en el pensamiento ilustrado, que considera la naturaleza una mera fuente de riquezas dispuesta para su explotación. Por contra, el comentario de Schlosser remite a otros modos de pensar, el de quienes, precisamente, tienen un contacto ancestral con ella. Quizá ese intento de pensar "desde la naturaleza", en lugar de sobre ella, esté presente en toda la obra de Schlosser. Un modo de pensar paralelo a su forma de manejar los materiales. Las piezas de Schlosser no parecen tanto esculturas como insólitos desarrollos orgánicos. No el producto de un trabajo "sobre" la naturaleza sino "desde" ésta. Sus obras consisten pues en un ayudar a los materiales en su propia búsqueda de expresión. Hay algo que recuerda a la estética taoísta en este tratamiento, que no intenta copiar la naturaleza sino participar de su impulso y su ley. "Cuando uno se prepara para poner tinta en el papel, debe sentir en la muñeca un poder semejante al del Unvierso creando vida" dice una de sus máximas. Esta actitud expulsa de la obra a su autor, en el

sentido en que entendemos este término en el Occidente moderno. Buena parte de la obra de Schlosser evoca esa ausencia de manos humanas y parece nacida de sí misma. Incluso aquellas piezas más evidentemente manipuladas siguen cautas geométricas y morfológicas orgánicas. Todo esto vuelve a ponernos en relación con el problema de "la mirada".

Estatuas en Tránsito

La obra de Eva Lootz (Viena, 1940) tiene más de un punto en común con la de su compatriota Alberto Schlösser. Ambos llevan instalados en España desde mediados de los años sesenta, e iniciaron su actividad pública en la madrileña Galería Buades al comienzo de la década siguiente. Pero las relaciones se dan también en lo que se refiere a la obra por cuanto tanto Lootz como Schlösser trabajan en un tipo de escultura poco convencional, atrayendo la atención sobre aspectos y calidades - de la naturaleza, de los materiales- que suelen ser pasados por alto.

Aunque la obra de Lootz a la que vamos a referirnos es de carácter escultórico, con todos los matices que caben en esta categoría, no se puede prescindir de una etapa pictórica, que sienta las bases de su evolución. Comentando ésta, dice Lootz: "Mis cuadros eran un ejercicio de densidad, daba mucha importancia al líquido de la pintura y al hecho de intervenir yo lo menos posible... Luego buscaba un líquido más comprometedor que el agua. Algo menos inocente, más pegajoso, amalgamante. Algo que fuera como la partícula 'y' en el habla" (6). En estas pocas frases podríamos encontrar cifradas las claves de toda su obra.

Porque si algo la caracteriza es la utilización de

materiales insólitos para las obras, la "retirada" del autor en el sentido de ausencia de expresión propia, el uso reiterado de textos y, tal vez lo más importante, la configuración de sus obras en lo transitorio, en esa 'y' que hace imprescindible un término previo y otro posterior.

Es problemático aplicar a las obras de Lootz el término de escultóricas, porque en su misma intención está expandir y transgredir dicha categoría. Los materiales que emplea son una negación del tipo que se considera adecuado para la escultura. Mercurio, arena, parafina, hielo seco o polvo de carbón no son en absoluto sólidos ni estables, como parece que sería deseable para un objeto escultórico. Son materiales que "adquieren" solidez al cabo de un proceso entrópico, que como tal, supone la estabilidad del resultado sólo a condición de que no se aplique energía al sistema. Las obras lo muestran con mayor sencillez: "Canon inverso" (1987) consiste en una serie de platillos de latón suspendidos del techo y perforados en el centro, a través de cuyos agujeros se desliza el polvo de carbón que soportaban (Fig:10). La obra es el proceso y es el resultado del proceso: el apurarse del cono negro y el preciso hilo vertical que repite en el suelo una pirámide inversamente simétrica al hueco que va apareciendo en la superior. Muchas otras piezas de Lootz utilizan este mismo recurso del "vertido" con materiales diversos, como la arena ("Danaida", 1991) (Fig:11). Ni siquiera cuando emplea metales procura Lootz dotarles de perdurabilidad. Elige los menos característicos -el mercurio, en "Metal" (1983)- o los más blandos -plomo y estaño, en "Sin título" (1873)-, como si quisiera burlar nuestra expectativa de solidez y dureza.

Se ha querido ver en sus obras "la inmanencia espiritual" que Beuys otorgaba a los materiales, o su carácter inestable y

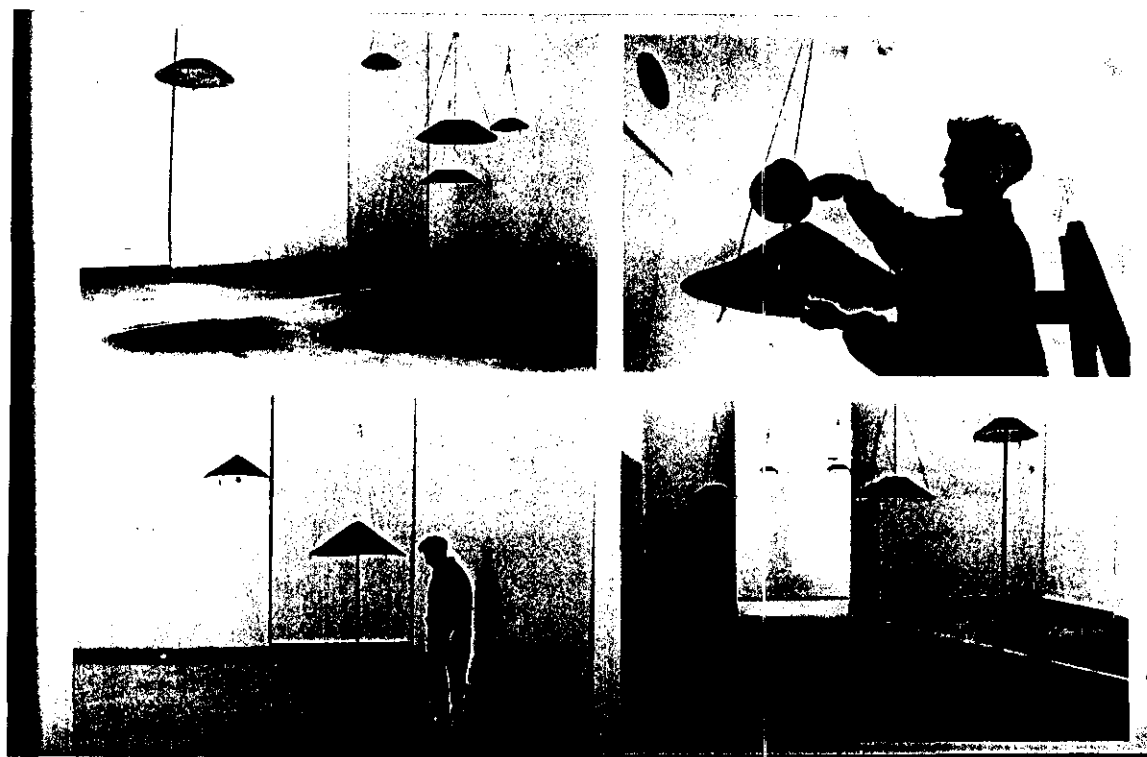


Fig: 10 EVA LOOTZ, "Canon Inverso", 1987. (Instalación).

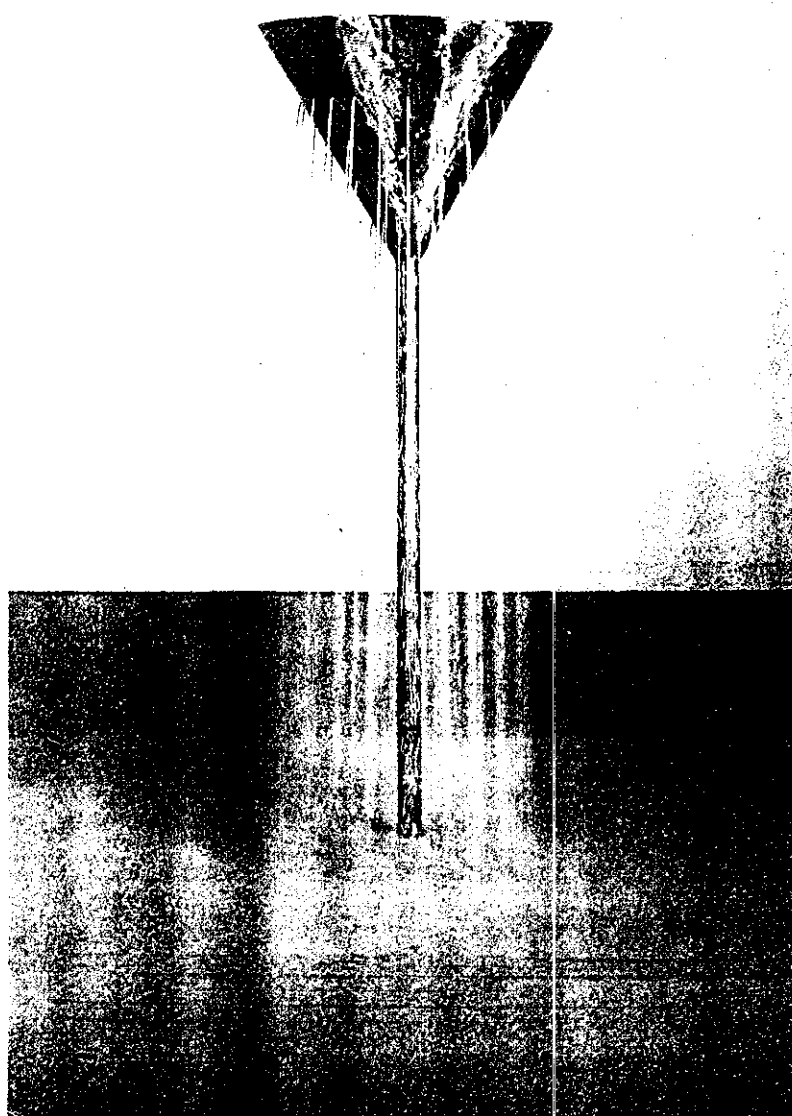


Fig: 11 EVA LOOTZ, "Danaïdes", 1991. (Escultura).

perecedero, en la línea del Povera, así como una "irrenunciable adherencia poética" surgida de los valores culturales que dichos materiales han adquirido a lo largo de la historia (7). La otra forma de interpretarlas es decididamente naturalista: se hace presente una naturaleza nueva que es "nombrada" por primera vez (8). Carlos Jiménez preguntaba a la artista: "¿Te atrae el misterio inagotable de la naturaleza?". A lo que ésta respondía: "No, lo que me interesa es la consistencia de los materiales, su fisicalidad, eso que les es sustraído tanto por la palabra como por la ciencia" (9). Se trata pues de recuperar una originalidad perdida, por la conceptualización o por una mirada que ha terminado por fetichizar la materia en términos de utilidad. Coincidimos con Jiménez en que la obra de Lootz ni simboliza ni idealiza la naturaleza: es una exploración de los materiales y nuestra forma de experimentarlos. Y en ella trata de descodificar nuestra forma habitual de aprehensión, con lo que conlleva de desublimar y replantear la consideración que nos merecen. Ante las obras de Lootz es frecuente que el espectador suspenda su juicio, confundido por las apariencias de un sólido que se comporta como líquido o un líquido que se presenta petrificado. Son ejercicios para descentrar la sensibilidad, y esa intención constituye una continuidad indudable con las propuestas del conceptual de principios de los años setenta: "La experiencia del mundo como experiencia no alienada, como experiencia original del propio cuerpo, del espacio, de los materiales, de la consistencia y textura de los objetos, como experiencia de la acción del tiempo en la producción de la objetualización" (10). Particularmente podemos verlos relacionados con la exploración de "subsentidos" que llevara a cabo Muntadas, aunque en este caso no se trataría de poner en juego sentidos relegados, sino áreas de la sensibilidad desvalorizadas -un "infra" sensorial de difícil

conceptualización-. Valeriano Bozal habla de "dentera", estableciendo el correlato de esta sensación táctil con niveles visuales. En este sentido hay una posible relación con obras como las de Eva Hesse, y acaso se pueda deducir de ello una sensibilidad femenina, dispuesta a atender y experimentar con lo marginal, en lo que se consideraría un régimen patriarcal de los materiales.

Decíamos antes que la estabilidad de los materiales de Lootz estaba inscrita en una variable temporal. "Sé rápido mirando las cosas, todo está desapareciendo", dijo Cézanne, tal y como nos recuerda la propia artista. Lo hace en relación a su obra "A Farewell to Isaac Newton" (1994), una instalación de blancura glacial, en la que las barcas suspendidas nos producen una sensación de vértigo realmente newtoniano. A nuestro juicio, la cita sirve mejor para entender obras como las que hemos comentado, en las que la dimensión procesual se le adapta perfectamente. Ante ellas, ante su tránsito y su grima, el espectador queda contradictoriamente fascinado, dueño de esa "pegajosa mirada de Occidente" que Lootz opone a la fluidez e indeterminación de las xilografías de Hiroshige (11). En ellas sí podemos encontrar un punto de apoyo para acercarnos a otro aspecto de la obra de Lootz: sus instalaciones.

Lootz amplía las posibilidades de lo escultórico en cuanto a los materiales que utiliza, pero no sólo en esa dirección. Sus obras exploran también el aspecto orgánico de la obra y su relación con el espacio. Ese es el propósito central de la "instalación", una práctica que ha proliferado sin demasiado rigor en el arte español de las dos últimas décadas. Diseminar la escultura en el espacio, apoderarse de él como un factor más de la obra: "alterarle ontológicamente y transformarlo en su

contenido perceptual, destacando particularidades insospechadas en él" (12). Heredera del "environment" y de la "performance", en la instalación vuelven a estar presentes los propósitos experienciales y descodificadores del conceptual con que relacionábamos los objetos artísticos de Lootz antes comentados. En sus instalaciones es sin embargo difícil no apreciar contenidos simbólicos, evocativos más que representacionales. Su riqueza de lecturas se multiplica. A la consabida ambigüedad de los materiales se añade ahora una disposición espacial que desorienta la mirada del espectador. La última obra citada, o "Arenas Giróvagas" (1991) son dos buenos ejemplos. Las montañas de arena de esta última, desde los promontorios instalados al efecto, ofrecen una imagen de sencilla serenidad que podemos entender como un homenaje a la naturaleza (Fig:12). Al aproximarnos descubrimos que tales montañas se apoyan sobre estructuras de madera, son montañas "cojas", auxiliadas artificialmente para mantener su erguida apariencia. Las esferas irregulares que veíamos dispersas por la sala aparecen como delicados turbantes de piedra. El cambio de perspectiva, en fin, nos ofrece una lectura completamente distinta de la obra. Si seguimos recorriendo la instalación seguiremos descubriendo sorpresas: una huella tallada en roca, otra en parafina... No hay pues centralidad en la obra, ni interpretación inequívoca (el título nos hace pensar en los danzantes sufíes). No parece tampoco que exista una pretensión de engaño. Se trata simplemente, vuelve a decir la artista, de que "si puedes ver algo, entonces no es verdad". Es decir, la mirada habitual ya no sirve para captar la realidad de cuanto nos rodea. Fugacidad, inestabilidad, equívoco, no son rasgos de ciertos materiales sino la misma condición de nuestra aprehensión del mundo.



Fig: 12 EVA LOOTZ, "Arenas girovagas", 1991. (Instalación).

La Obra de Arte como Cultivo

La obra de Manuel Saiz (Logroño, 1961) es, como la de Perejaume, susceptible de interpretaciones plurales, sujetas a su vez a las fases distintas por las que ha pasado. Se trata siempre de una meditación sobre la naturaleza y su relación con el hombre, de la polaridad en que se constituyen ambos, de la dominación de éste sobre aquella, y al mismo tiempo, de la irrenunciable "naturalidad" de lo humano.

La crítica sitúa el origen de la obra de Sáiz en una revisión de Beuys, del povera, del conceptual e incluso del land art, y en "un mirar sorprendido hacia cierto romanticismo centroeuropeo que identificamos con Friedrerich" (13). Anterior a todo ello hubo una fase pictórica que Sáiz dió por concluida ante las limitaciones que encontraba en el lienzo (planitud, visión frontal, estatismo, orden externo), y que le encaminó a un uso indiscriminado de formas artísticas: instalaciones, objetos, fotografía, una "cierta pintura", collages y, característicamente, una importancia creciente de los textos adjuntos a su plástica. Ese punto de partida fijado por M. Fernández Cid es, efectivamente, una catalogación de sus fuentes de inspiración, de las que Sáiz ha ido alejándose y criticando en la medida en que construía su obra.

Lo más inexacto que se puede decir de ésta, tras una década de intenso trabajo, es que constituya una defensa del mundo natural, una idealización de sus rasgos o que sea un proyecto -como el Romántico- de reintegración con la misma. Sáiz ha terminado por adoptar una visión de la naturaleza estrictamente "moderna", desengañada, que constata la necesidad humana de destruirla para progresar, tanto en el orden espiritual

como en el material y el artístico, tal y como lo entiende el artista. Bien es verdad que ese no era el talante de sus primeras obras, pero llevaban inscritas en ellas -si es que su autor era consciente y autocrítico- una contradicción que le ha conducido lógicamente a un planteamiento muy distinto. Trataremos de explicarlo.

El abandono de la pintura se da en beneficio de un tipo de obra en que esta no aparezca ya como una especie de simulación o sobreimposición a partir de los materiales que la constituyen. Sáiz prefiere que éstos sean la obra, y no un medio de representación. Es ahí donde entronca con el povera, aunque ciertamente la elección y disposición de los mismos difícilmente evita un discurso simbólico, opuesto a las intenciones de tal movimiento (14). Las obras de esa época: "Siete movimientos que son el mismo" (1987), "El jardín queda abierto para quienes lo han amado" (1988), "Planta verde" (1988), por ejemplo, utilizan césped, boj o musgo vivos, proponiendo su presencia y desarrollo natural entre las paredes de una galería con una intención de denuncia: "Era una época militante y quería que mi trabajo frenara lo horrible que estaba sucediendo en el mundo. Cada vez que hacía una exposición moría todo lo que había plantado....Eso era un agobio, y lo que quería expresar era la angustia" (15). Las piezas desplegaban el poder redentor de la naturaleza, su potencia simbólica, en el medio hiperintelectualizado del circuito artístico de los ochenta, y en ese sentido tenían el sentido de una evocación de valores entonces muy distantes, como un emblema de lo que pudo ser y no era. En esta primera época hay también un tratamiento insistente de materiales insólitos en una sociedad que empezaba a ser postindustrial: semillas, barro ("Paraíso" y "Fuente", ambas de 1988, por ejemplo). Su aparición es, sin embargo, en ocasiones

paradójica, fuertemente simbólica, como en el caso de "Tao" (1987), en que una pluma corta la hoja de un cuchillo. En torno a estas piezas y otras como "Laguna Negra" (1987) Sáiz sigue, a nuestro juicio, una estela romántica. Pero decíamos antes que ya hay en ellas una semilla de contradicción, que verá la luz poco tiempo después, y que está implícita en las palabras de Sáiz que antes citábamos.

Porque lo cierto es que las obras que hemos comentado son, a poco que lo pensemos, completamente antinaturales. Ejemplifican una relación con la naturaleza carente de respeto hacia ella. Su utilización la destruye, la reduce, la caricaturiza. Ya en "Sacrificio" (1988), que consiste en una semilla de coco con sus correspondientes hojas, el recorte geométrico efectuado en una de ellas es sustituido por una fotografía del fragmento pegada a la pared. Sáiz sabe que sus homenajes al mundo natural le trasgreden, y que nada hay menos natural que la obra de arte. Como dice Díaz Cuyás, "en el arte no es posible una 'naturaleza viva'" (16).

Sáiz en adelante trabajará sobre esta contradicción: el respeto de lo natural y su destrucción de resultados de comportamientos no menos naturales: los humanos. "La base de todo el problema de la sociedad contemporánea es que no hemos asumido esta realidad, no tenemos claridad frente a este problema: que para vivir tenemos que matar". Pero no sólo eso: "Creo además que sólo somos humanos en la medida que dejamos de ser animales y ocultamos el deseo, que es la parte animal. Lo que se entiende por progreso del hombre es la desaparición del deseo"(17). El hombre existe, pues, sólo en relación con lo que no es él (lo natural), y el pensamiento sólo en relación con lo que no es (el instinto). La producción es siempre profanación, la naturaleza

del hombre es el dominio de la naturaleza exterior. Díaz Cuyás ha realizado una interpretación heideggeriana de esta actitud, señalando que "en nuestro mundo moderno impera lo técnico, pero no en el sentido reducido a lo material o lo instrumental, ni siquiera como alusión a una actividad humana. Lo técnico es la esencia del hombre moderno, lo originario, y con esto [Heidegger] quiere indicar que al hombre moderno le corresponde el modo de desocultar propio de la técnica" (18). Es en este sentido que caracterizábamos de "moderna" la visión de Sáiz, que como la del científico, altera lo que observa. A partir de un momento lo que constata su obra es precisamente la imposibilidad de esa fusión con lo natural pregonada por los románticos. En realidad, y a pesar de sus intenciones, aquellas obras que utilizaban elementos naturales seguían siendo una "representación" de la naturaleza. A nuestro juicio no tiene Sáiz obras más naturales que las que asumen de entrada la ficción que es el arte ("Cordillera. El paisaje romántico", 1988) (Fig. 13).

Sáiz se encuentra pues en un círculo vicioso. La circularidad es una imagen que siempre ha estado presente en su obra, inicialmente de forma lírica ("Ouroboros" 1988, "Círculo virtuoso", 1991), pero cada vez con mayor dramatismo ("El mundo profanado (metodología de la creación)" de 1991 o "Contratiempo", 1992). Una circularidad que remite siempre a la destrucción -el sapo muerto conduce al sapo muerto en "Ouroboros"; en el "El mundo..." se trata de un círculo de hachas que hienden sus mangos, en "Contratiempo, de uno de individuos disparándose. La forma de romperlo es a través de paradojas -en sus textos: "sólo con buscar la llave, se abre la puerta" (19), escribe en Axis Mundi (1987). O asumiendo el proceso como totalidad, que es lo que plasman algunas de sus obras. proceso unificando principio y fin de la circunferencia, como realiza en alguna obra que luego

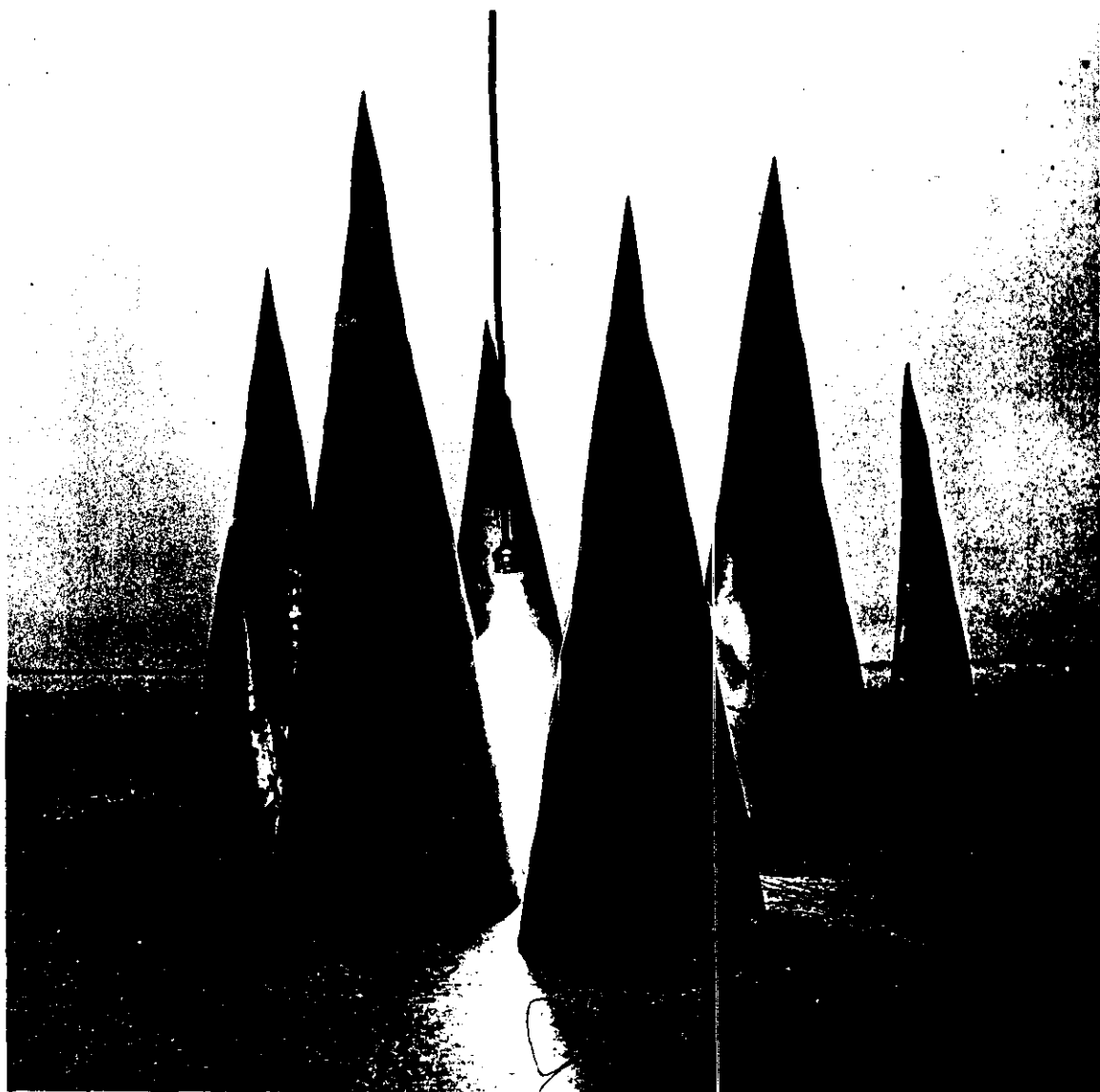


Fig: 13 MANUEL SAIZ, "Cordillera. El paisaje romántico", 1988.

veremos.

La circularidad está presente en su misma evolución artística. Para cualquiera que conozca sus primeras obras no dejará de ser llamativo el hecho de que Sáiz, a partir de un momento, abandone los materiales naturales para trabajar, primero con ladrillos, y luego con otra serie de elementos claramente industriales. Y sin embargo ese empeño en los materiales de edificación más elementales no hace otra cosa que seguir aludiendo a la naturaleza, pero ahora a la humana. La unión entre naturaleza y técnica tan explícitamente expuesta en piezas como "Biological Chip" (1992) (un "chip" con el perfil de un laberinto medieval, trazado además con brotes de césped) (Fig. 14) se presenta ahora desde la perspectiva inversa: "maquetas" de urbanización que siguen pautas orgánicas, por más que sugieran que se trata de un crecimiento patológico: "Metástasis" (1992).

Esta idea de destrucción -de autodestrucción- ha venido impregnando de una u otra forma toda la obra de Sáiz. Su conciencia de que nada es duradero le llevó desde el comienzo a realizar piezas que contenían en sí mismas un emblema del fin, que el artista entendió como una forma de construir con coherencia la idea de totalidad (20). Esa síntesis de creación y destrucción, que lo es también de un aspecto que ya hemos señalado: el progreso humano como renuncia al deseo -y la máquina como paradigma de esa renuncia, según Sáiz- está contundentemente plasmada en la maquinaria de hierba de "Ruina 2 (engranaje)" (1993) (Fig. 15).

Los problemas ante los que nos enfrenta Sáiz van más allá de una representación esteticista del mundo vegetal, o un juego lírico con materiales de construcción, despojados normalmente de toda poesía. A nuestro modo de ver, su propuesta es una tentativa

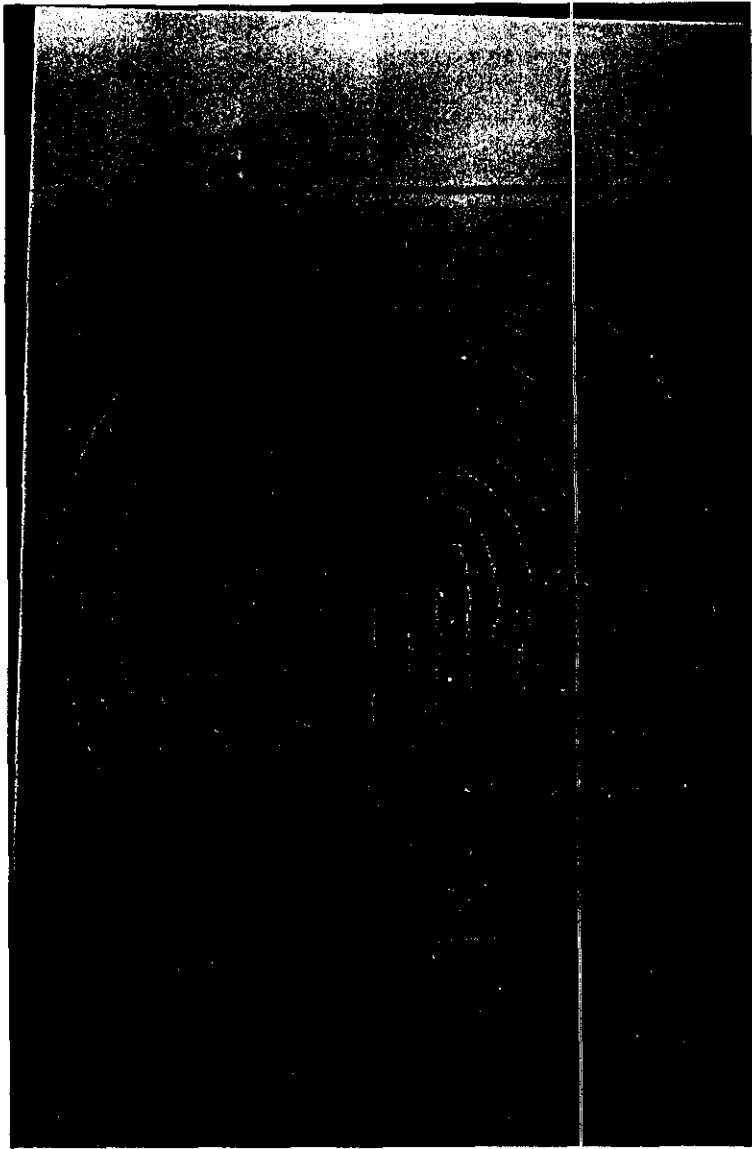


Fig: 14 MANUEL SAIZ, "Biological Chip = 2", 1992.

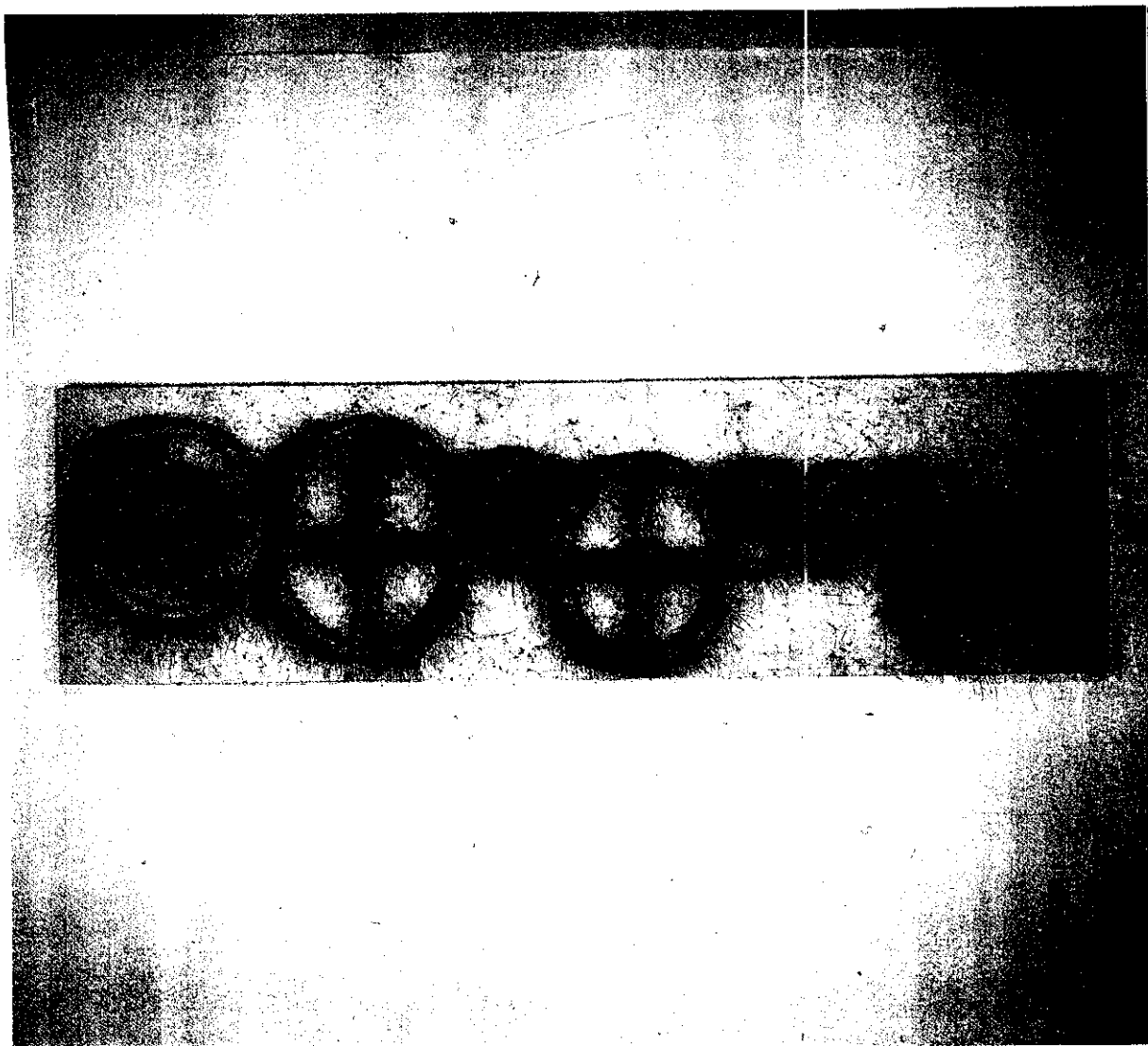


Fig: 15 MANUEL SAIZ, "Ruina 2 (Engranaje)", 1993.

de trascender lo técnico sin negarlo, "sino buscando esa nueva 'naturalidad de la naturaleza'". Porque si el arte ejerce de mediador no será sino "otro modo de lo mediatizado, y en consecuencia, otro modo de imperar de lo técnico " (21). Tal y como dice Sáiz: "Hacer obras de arte es destruir desesperadamente el mundo para evitar su instrumentalización, es sublimar los objetos sacándolos de su dimensión habitual cotidiana, es penetrar en la vida de las cosas, en las sombras profundas de la existencia" (22).

Notas

(1) Marzo, J.L., "El lugar imposible", entrevista con Perejaume, en Lápiz, nº73, Madrid, 1990, p.54.

(2) Espacios Públicos. Sueños Privados. Catálogo de la exposición del mismo título celebrada en la Sala de Exposiciones de la Plaza de España, de la Comunidad de Madrid. Febrero-abril 1994.

(3) Ibidem, p. 157.

(4) Ibidem, P. 154.

(5) Ibidem, p. 157.

(6) Olivares, J., entrevista con Eva Lootz en el Catálogo de la Exposición Una obra para un espacio, Casal de Isabel II, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 1987.

(7) Pérez Villán, A.L., "Eva Lootz. Exposición en la Galería Juana de Aizpuru", Lápiz, Madrid, 1994, nº106, p. 87-88.

(8) Fernández, H. et al., Catálogo de la Exposición Eva Lootz, Valencia, Sala Parpalló, 1989. Y por otro lado, González, A., "En el desierto de los nombres", Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1988.

(9) Jiménez, C., "El mercurio, la montaña, la huella", Lápiz, nº

71, Madrid, 1990, pp. 36-43.

(10) Bozal, V., Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 643.

(11) Lootz, E., "La Espina del León", en Creación, nº 13, Madrid, 1995, p. 38.

(12) Maderuelo, J., "Interferencias en el espacio escultórico", en el catálogo de la Exposición Madrid. Espacio de interferencias (comisariada por Maderuelo y en la que participó la artista), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990, p.33.

(13) Fernandez Cid, M., "El significado del silencio", Conforme a la Lógica, Logroño, Cultural Rioja, 1992, p. 4.

(14) Dice Celant: "La 'complicatio' visual, no unida directamente a la esencia del objeto será rechazada. El carácter empírico y no especulativo de la investigación se exalta, al igual que los factores reales, la presencia física de un objeto, el comportamiento de un sujeto". Citado en Groupes, Mouvements, Tendences de l'Art Contemporaine depuis 1945, Paris, Ecole Supérieure des Beaux Arts, 1989, p. 23.

(15) Aguiriano, M., "Manuel Sáiz", entrevista en Zehar, nº 22, San Sebastián, Arteleku, mayo-junio 1993, p. 5.

(16) Díaz Cuyás, J., en Manuel Sáiz, Madrid, Galería Moriarty, 1989.

(17) Aguiriano, Op. cit., p. 5.

(18) Díaz Cuyás, J., Op. cit., (s/n).

(19) Citado por Fernández Cid, M., "Vocación de silencio, tentación del discurso", Manuel Sáiz, Madrid, Fundación Lugar C, 1991. p. 19.

(20) Aguiriano, M., Op. cit., p.6

(21) Díaz Cuyás, J., Op. cit., (s/n)

(22) Sáiz, M., "Hecatombe", fragmento 71, Manuel Sáiz, Madrid,

Fundación Lugar C, 1991, p.56.

2.2.2. LA CUESTION DE LOS GENEROS

2.2.2.1. EL PENSAMIENTO FEMINISTA Y SUS ALIANZAS

I

En 1983 escribía Craig Owens: "Entre los acontecimientos más importantes de la última década - es posible que resulte ser el más importante- figura la emergencia en casi todas las áreas de la actividad cultural, de una práctica específicamente feminista" (1). Esta opinión no es una más entre las muchas que han valorado el pensamiento feminista como uno de los fenómenos "diferenciales" del final de la década de los 70 (Jonathan Culler, Barrio Garay, entre otros). La importancia del artículo de Owens estriba en que teoriza sobre las implicaciones políticas de la interacción de la crítica feminista del patriarcado y la crítica posmoderna de la representación. "Vinculando la política feminista con la práctica artística posmoderna se dota a esta última de un perfil político concreto, que contrapesa el pesimismo y la pasividad que se le ha reprochado a la posmodernidad." (2) Así pues, lo que podríamos llamar "Segunda ola" del pensamiento feminista, fragua a finales de la década de los años 70, representa un elemento clave en el conjunto de discursos críticos de esos años. Por un lado, porque es el punto de partida de una serie de cuestionamientos que, como veremos más adelante, exceden el propio marco de la problemática femenina. Por otro, y esto es relevante en nuestro estudio, porque esta fase del feminismo arranca precisamente de una revisión del papel de la mujer en el mundo del arte, como productora y como objeto de la representación. Finalmente, dado que el feminismo no es sólo una teoría o una estética, sino también una política, su interrelación con el pensamiento posmoderno da lugar a una posible praxis del que éste carecía anteriormente.

El pensamiento feminista contemporáneo no es unívoco ni se

ha desarrollado aislado. Es múltiple, con diferentes enfoques y visiones, y pronto se ha visto obligado a atender a su conexión con otros problemas. Baste decir que ya no se trata de reivindicar la paridad con el hombre de la mujer blanca, occidental, heterosexual. Raza, condición, opción sexual, etc., son otras muchas variables de la dominación. Es por eso que si tuvieramos que caracterizar el feminismo de antes de los años 70 y el actual, bien podríamos resumir diciendo que el primero luchó por el derecho a la igualdad, y el actual por el derecho a la diferencia; o mejor, éste reivindica la igualdad de derechos y la diferencia con respecto de los modelos - femenino, masculino, estético, etc.

Como decíamos más arriba, el feminismo actual parte en buena medida de la reflexión que éste realiza sobre el fenómeno artístico. El ya clásico artículo de Linda Nochlin "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?", publicado en 1971, marcó el punto de partida de una revisión de la Historia del Arte "oficial". Historiadores y críticos feministas pusieron en evidencia las presunciones existentes bajo los supuestos valores universales que forjaban dicha historia. El arte parecía haber sido, de forma natural, un campo de actividad fundamentalmente masculino, en el que las mujeres artistas de interés eran una excepción. ¿Era realmente así? Como resultado de esta pregunta se abrió un proceso de recuperación de artistas olvidadas. Sin embargo, este trabajo, que sacó a la luz nombres tan relevantes como Mary Cassat, Käthe Kollwitz, Remedios Varo, Leonora Carrington o Frida Kahlo, se llevaba a cabo desde los parámetros habituales, los de la sociedad patriarcal. Las mujeres se añadían como el apéndice de una historia ya escrita, con lo que se dejaba intacto el paradigma existente. Así, tras una primera etapa en la

que se consideraba a las mujeres de genio como una excepción relegada por una Historia del Arte machista, se pasó a una revisión del cánón que juzgaba la excelencia de sus obras. Y la conclusión a la que se llegó fue que este no era ni natural ni objetivo, sino que está impregnado determinantemente por los mismos valores que rigen la sociedad patriarcal en que se desarrolla. Los intentos de revalorizar el trabajo de las mujeres artistas chocaban una y otra vez contra ellos. Contra la identificación exclusiva del "arte con la riqueza, poder y privilegios de los individuos y los grupos que lo habían encargado y adquirido, y los varones que escribieron y se identificaron con él" (3). Era esta la razón por la cual la mayor parte de la actividad femenina había quedado borrada o relegada a la categoría de "cultura popular", artesanía o pasatiempo. Las opciones binarias que impregnan el pensamiento occidental, en términos de hombre - mujer, cultura - naturaleza, analítico - intuitivo, se habían filtrado en la Historia del Arte, de manera que la diferencia sexual servía de base para las valoraciones estéticas.

¿Existía pues, por contra, un estilo o lenguaje femenino, característico y común a las mujeres artistas? Tras una serie de intentos con resultados poco convincentes, la conclusión fue negativa. "El problema no reside tanto en qué pueda ser el concepto feminista de lo femenino en el arte, sino más bien en una idea equivocada de qué es el arte. La ingenuidad de considerarle la expresión directa, personal, de una experiencia emocional, individual: la traslación de la vida privada en términos visuales. Aunque el arte casi nunca es eso, el gran arte jamás lo es" (4). A lo que sí dió lugar fue a toda una serie de obras realizadas por mujeres que trataban de temas negados por una representación controlada por los hombres, y en otra

dirección, a la subversión de las convenciones con las que eran representadas las mujeres -que en ocasiones se aplicaron a sujetos masculinos-. Por fin, es dentro de esta misma creación -ya que fracasó su definición- de un arte femenino, donde podemos entender el empleo de técnicas ancestrales utilizadas por las mujeres, y despreciadas como "labores", para crear obras de arte elevado.

Lo que Nochlin sugería con sus palabras quedaba desarrollado en el resto de su artículo: las dificultades que tuvieron las mujeres hasta principios del presente siglo para acceder a una enseñanza de las bellas artes equiparable a la de los varones, la presión familiar y social sobre aquellas que se dedicaban a otra cosa que no fueran los "deberes propios de su sexo" con más intensidad que la de un mero pasatiempo, etc., etc., etc. En definitiva, la autora apuntaba a un análisis de esas exclusiones femeninas que nosotros podríamos considerar en términos de "clase", una condición equiparable, por otro lado, a cuantos colectivos aparecieran relegados en el curso de la historia del arte. Y sin embargo, como luego veremos, este planteamiento se reveló como inoperante. "La creación artística estaba mediatizada por las instituciones sociales: Academias, sistema de patrocinio y percepción colectiva del artista como genio, superhéroe o proscrito social" (5). La revisión de la historia condujo a la revisión del canon y sus parámetros. Ese es el origen de una crítica específicamente feminista, que no sólo tiene objetivos, sino también métodos distintos de la crítica al uso. Porque, por ejemplo, las fuentes en las que hallar testimonios de la producción artística de las mujeres son asimismo sesgadas, y es necesario arbitrar una reconsideración de aquella en su contexto peculiar. Parámetros como calidad o genio habrían de ser

revisados, teniendo en cuenta que se han formulado desde el poder, desde una mirada específicamente masculina, que excluye todo lo que no se acomoda a su óptica. Se avanzaban así problemas sobre la construcción del sujeto a través de la mirada patriarcal, que fueron esenciales en la teoría feminista de los años 80. Entretanto, el proceso de recuperación de mujeres artistas olvidadas había dado lugar a algunos libros (6) y exposiciones a largo de la década, pero acaso alcanzó su mayor logro en 1976, con la gran exposición "Women Artists 1550-1950", comisariada por L. Nochlin y A. Shuterland Harris celebrada en Los Angeles. Para entonces, las voces críticas con el cánón historiográfico se habían hecho conscientes de la existencia del tipo característico de representación de la mujer habitual lo largo de la Historia del Arte. Su reiterada imagen como objeto revelaba la carga de ideología patriarcal de los comportamientos estéticos. De ahí que se pasara a valorar la importancia de la representación en el proceso de construcción de la identidad femenina. Algunas páginas precursoras de John Berger, en Ways of Seeing (7) acerca de la mirada masculina convergían con las teorías de Lacan sobre la construcción lingüística de la identidad sexual. Se abrió así una nueva etapa en el pensamiento feminista, cuya finalidad era desconstruir el concepto de lo femenino.

II

El libro de Simone de Beauvoir El Segundo Sexo (1949), cuya tesis puede resumirse en la célebre frase "no se nace mujer, te conviertes en ello", ofrecía a la crítica feminista un punto de partida para analizar la cuestión de la ceterminación social del género. Este no podía ya ser entendido como un hecho biológico, sino como una construcción cultural. Así, la definición de la

mujer como ser pasivo, emocional e irracional es una imposición que corresponde a los intereses del patriarcado (8). Esta perspectiva masculina, considerada como natural y universal, dominaba todas las áreas del conocimiento, hasta configurar los métodos del mismo. La tarea de "desmontaje" que se llevó a cabo contó con el auxilio de corrientes teóricas como la deconstructiva, el postestructuralismo, el análisis de los micropoderes emprendido por Foucault, y la revisión lacaniana del psicoanálisis. El objetivo al que apuntaban las críticas de varias de ellas era, en buena medida, el proyecto de la modernidad. Y en este sentido se abrió una perspectiva inesperada, que situaba al pensamiento feminista en oposición global a dicho proyecto. Huyssen, por ejemplo, en su estudio de la cultura de masas como fenómeno específicamente femenino (9), habla del esfuerzo del modernismo para establecerse como una cultura de calidad, que le diferencie y aparte de una cultura de masas que percibe como una amenaza. Huyssen afirma que "el feminismo como heredero del ataque de las vanguardias contra la estética de lo autónomo, es una de las muchas fuerzas que pueden dar lugar a un posmodernismo resistente" (10). El miedo a lo incontrolable, lo irracional, lo sexual, y lo inconsciente, que se percibe encarnado tanto en la mujer como en la masa, significa que las dos son capaces de representar una amenaza política al orden establecido. En tanto en cuanto las mujeres han sido consideradas responsables de la degradación del gusto y de la sentimentalización de la cultura, y se considera que las masas están desprovistas por completo de cultura o de gusto, mujeres y masas son también una alternativa para la convención artística.

El modernismo, insiste Huyssen, siempre se ha caracterizado como masculino. Su definición y naturaleza deriva de la

experiencia varonil, de modo que cualquier estudio clásico sobre el periodo limita hasta la inexistencia la intervención de mujeres en los distintos ámbitos de la cultura (11). Por su parte, el heterogéneo grupo de reflexiones que se ha dado en llamar Postmodernidad, postula el fin o la superación de la Modernidad y sus valores. Y para sustituir grandes conceptos como Historia, sujeto, razón, revolución, se proponen otros: cuento, comunidad, cuidado, intuición... Lo "otro" relegado viene ahora a ocupar el primer plano. Escribía Simone de Beauvoir: "A la mujer se la define en referencia al hombre, y no en referencia a ella misma. La mujer es lo casual, lo prescindible, en oposición a lo esencial. El es el sujeto, el absoluto. Ella es el otro". Sin embargo también se revelaron como "otros" las distintas subjetividades al margen del cánón dominante: las opciones homosexuales frente a la heterosexualidad, las culturas distintas a la blanca-occidental, y en general, todas las condiciones disidentes en los distintos ámbitos de actuación del sujeto. Lo que en arte estaba suponiendo la relativización de una normativa ante la que se instauraba el "todo vale", tenía su correlato en la emergencia de minorías que exigían su reconocimiento en pie de igualdad con la mayoría social -por discutible que sea esta categoría-. Una de las grandes aportaciones de la crítica feminista contemporánea ha sido el obligarnos a enfocar la atención sobre todos esos "otros" entre los que la mujer es la concreción más próxima. Era la victoria del "pensamiento de la diferencia", propugnado a partir de la lectura de Nietzsche realizada por Deleuze años atrás (Nietzsche et la Philosophie, 1962), y retomado por Foucault, que propugna "La insurrección de los saberes sometidos"(12). A la vista de todo esto, lo femenino venía a constituirse como una auténtica alternativa en el ámbito del pensamiento posmoderno. Para destacadas feministas como Luce

Irigaray, la crisis de la Modernidad lo es, en todo caso, de la cultura patriarcal (13). En este contexto se entiende la frase "el futuro es mujer", tan en boga en aquel momento.

III

La desigualdad social se inscribe inevitablemente en el marco de las desigualdades sociales generales. Sin embargo, feudales o capitalistas, comunistas o consumistas, estas son siempre patriarcales y sexistas. El pensamiento feminista de los años 60 y 70 había llegado a la conclusión de que el sexo determinaba por encima de diferencias de raza o clase, la condición de las mujeres. Si ya entonces, cuando la reivindicación feminista luchaba por conseguir la igualdad social y laboral, las relaciones de feminismo y marxismo fueron, cuando menos, problemáticas, ¿qué sucede después, cuando el feminismo está empeñado en un trabajo deconstructivo, a partir del estudio de la cultura y el arte? Quizá la representante más destacada del feminismo marxista sea Giselda Pollock, que aclara sucintamente la situación con estas palabras: "No deberíamos sin embargo, subestimar el significado efectivo de las definiciones de arte y artista para la ideología burguesa. La figura central del discurso histórico-artístico es el artista, pues es presentado como un ideal inefable que complementa los mitos burgueses del Hombre (sic) universal y sin clase social" (14). El carácter ideológico del arte se señala no sólo como consecuencia de la estructura económica, sino como productor él mismo de ciertas particularidades de la ideología. El arte, considerado siempre por el marxismo como el ideal de la autorrealización de la creatividad humana, la antítesis del trabajo proletario alienado, viene siendo sin embargo un ámbito mayoritariamente masculino. Y

Pollock sugiere que aún más que el trabajo proletario, es el monótono y devaluado trabajo de la mujer el que ha sido negado por un arte patriarcal, que ha hecho de la creatividad un rasgo exclusivamente varonil, y de la mujer un mero producto o fuente de inspiración de su desarrollo. La división de la sociedad en una esfera privada y otra pública relega a las mujeres al ámbito doméstico, mitificando su posición y legitimando su dependencia económica, y limitando su participación en la vida pública. El hecho de que la mujer tenga hijos la sitúa de modo "natural" en el hogar y lleva a una visión segregada y marginal de la misma. Todo ello oscurece el entendimiento del trabajo femenino, que por privado parece inexistente. El concepto de que sólo es trabajo el que se realiza a cambio de una remuneración desvaloriza el trabajo doméstico, pero también otros muchos - de cuidado y apoyo de sectores sociales débiles- que son esenciales para el equilibrio de una sociedad. La crítica feminista ha subrayado la función ideológica de la división público-privado, y diversos artistas han colaborado en denunciarla: "Tu cuerpo es un campo de batalla", nos recuerda Barbara Krüger.

IV

Lo que se viene llamando "segunda ola" del feminismo, el feminismo de los años 80 comienza analizando la imagen femenina como reflejo de la realidad, pero pronto, ya lo hemos dicho, se invierte la perspectiva. Se inicia el estudio de la representación como factor productor de las categorías.

No puede hablarse de realidad fuera de la representación. Sean cuales sean los sinónimos, verdades y sentido de aquella, es un hecho ficticio creado por sus representaciones culturales, un constructo que cobra forma y entidad discursiva mediante la representación. La representación nunca es neutral, sino que

regula y define a los sujetos a los que va destinada, clasificándolos según su clase social o su sexo, asignándoles papeles activos o pasivos respecto del significado. Con el tiempo, estas posiciones se convierten en identidades y, de modo más amplio en categorías.(15)

El papel asignado a la mujer en las representaciones- y nos referimos tanto a las plásticas como a las literarias- viene siendo tradicionalmente más pasivo que activo, más de objeto que de sujeto. En el análisis de esta representación tiene un papel fundamental la teoría lacaniana. Ya en 1958 Lacan afirmó que no se podían "desligar" las imágenes y símbolos destinados a la mujer de las imágenes y los símbolos de la mujer. Es la representación, la representación de la sexualidad femenina la que condiciona su papel. Así, la diferencia "genérica" no es un resultado automático del sexo biológico, sino una cualidad histórico-cultural, creada y reproducida. Es decir, un mero producto ideológico. La fuerza de las imágenes para determinar y dominar al sujeto es de tal importancia, que buena parte del feminismo sostiene que la verdadera lucha política dentro del sistema patriarcal debe realizarse en el terreno de la representación.

Pero volvamos a Lacan. Su aportación es sostener, a partir de una lectura de Freud, que el sujeto está construido por el lenguaje, ¿y qué es el lenguaje sino representación? Un rápido resumen de la teoría de Lacan sobre el complejo de Edipo ayudará a comprender todos estos conceptos (16). Lacan parte de la tesis freudiana sobre los papeles edípicos, según lo cual el niño y la niña comparten en un principio la misma historia, una historia bisexual previa a la asignación de identidad sexual en que ambos tienen como objeto de deseo a la madre. Esta etapa fálica,

centrada en la fantasía de vivirse completo sexualmente, termina con la prohibición del incesto impuesta por el Padre. Su intervención representa la aparición de la cultura, que rompe la asociación biológica natural y reprime el deseo mediante la amenaza de castración. El hijo hereda el Nombre del Padre, y de este modo garantiza la supervivencia de la cultura patriarcal gracias al control de sus estructuras simbólicas. La resolución correcta del complejo de Edipo da lugar a que cada hijo escoja como objeto de su amor a un miembro del dúo paterno de sexo opuesto al suyo, y se identifique con el de su mismo sexo. La opción sexual, pues, puede considerarse como la consecuencia desplazada y aplazada retrospectivamente, de aquella primera tentativa frustrada. La niña luchará por poseer el falo, creando el juego de la sexualidad heterosexual, mientras que el niño tratará de "representarlo". La representación se abre paso en la subjetividad a partir de la ausencia de lo deseado, a partir de la pérdida de la plenitud asociada al cuerpo de la madre anterior a la sumisión al orden paternal. Lacan divide en 3 las categorías resultantes: lo real, que es aquella inmediatez inalcanzable, lo simbólico, que es el reino del lenguaje y la representación, y lo imaginario: el reino de la fantasía y la proyección con que trata de recuperarse lo perdido.

Freud y Lacan consideran clave para la identidad socio-sexual la presencia o ausencia de pene, en un momento previo al estadio edípico. La mirada del niño clasifica a su madre como ser desprovisto de pene, carente del rasgo masculino, y por lo tanto, inferior al hombre. Esta ausencia que califica a la mujer como ser castrado dentro del sistema patriarcal, se basa en el predominio de la vista por encima de los otros sentidos. Pero no debemos confundir el órgano con su significado. No se trata de un determinismo anatómico, sino del nexo entre un rasgo físico y un

sistema de significados ya existentes. "La presencia o ausencia del pene... sólo tiene importancia en tanto en cuanto es portadora de significados y pone un sentido determinado dentro de una concepción de la diferencia sexual" (17). El pene no es sino el anclaje físico del falo, símbolo esencial del poder en nuestra sociedad. El falo es pues, según Lacan, el centro en torno al que se organiza la subjetividad, las leyes sociales, y la adquisición del lenguaje. La sexualidad humana se establece según la posición que asume el ser provisto o carente de falo, lo cual condiciona el acceso a sus estructuras simbólicas, y por lo tanto, al lenguaje. El falo adopta el papel de significante, o portador de sentido, frente a su carencia. Este es el lugar que ocupa la niña, cuya relación con el lenguaje en el sistema falocéntrico está determinada por su género y es problemática en sí misma. Así, la mujer carece acceso al orden simbólico. La mujer no habla, sino que es objeto del habla de otro. No podrá ser productora de cultura, sino mero significante del poder y el privilegio masculinos. Freud negaba la simetría en la formación cultural de los sexos: no se trata de dos sexos complementarios, sino de uno dominante y otro relegado. La mujer se define como la diferencia del hombre. Es el otro por antonomasia, y ello supone la renuncia a la especificidad femenina y la heterogeneidad. El orden falocéntrico es el dominio del Uno. "Al definirse como algo negativo en términos de polarización sexual, la mujer opera como categoría contra la cual afirma su presencia el privilegio masculino; el valor del dominio se incrementa gracias al papel negativo que ella desempeña. Y esta reducción de la pluralidad al modelo falomórfico supone que la mujer jamás podrá representar su diferencia sino que servirá de espejo al sujeto masculino" (18).

Más adelante comprobaremos la influencia que han tenido las tesis de Lacan en la obra de muchas artistas feministas, que las utilizaron para mejor comprender la construcción del género. Aun de mayor importancia en el terreno artístico ha sido el análisis de la mirada masculina, que deriva de estos mismos planteamientos. A partir de las reflexiones de Freud en "Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad" quedan establecidas las bases de la teoría de la mirada como fuente de un sistema de control, cifrado en el impulso voyeurista y su complementario: el exhibicionista. Lacan fue más allá, distinguiendo entre el movimiento narcisista, que consiste en la entrega erótica a la imagen unificada de uno mismo, y el impulso esencialmente sádico del voyeur. Ambas actitudes, sin embargo, están guiadas por el deseo de coherencia y unidad entre observado y observador. Seguidamente a la expulsión de la mujer del orden del lenguaje, se da la expulsión de la mujer en el ámbito de la mirada. En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la imagen femenina. Pero sus consecuencias no son sólo la creación de estereotipos sexuales, sino que van más allá, configurando la diferencia de los géneros y la existencia de la mujer como espectáculo y objeto del deseo masculino. John Berger en un libro dedicado precisamente a "mirar" (19) afirmaba taxativamente que la distinta presencia social del hombre y la mujer está determinada por la imposición de la mirada masculina. "Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se observan a sí mismas siendo miradas" Según Berger, una mujer debe observarse a sí misma constantemente. Y mientras su observador interior está acuñado

por la mirada masculina, el objeto mirado es mujer. De este modo ella por y para sí misma se convierte en objeto. El voyeurismo masculino se alía con el narcisismo femenino para someter a la mujer a un juicio estético que se convierte en equivalente de su realidad. Las implicaciones de estos planteamientos son muy amplias en las artes plásticas. Especialmente en lo que se refiere al desnudo. "En la tradición artística occidental los desnudos femeninos suelen ser representados de forma idealizada, no suelen ser retratos, sino estereotipos de la belleza, la pasividad y la disponibilidad sexuales ... Su desnudez no responde casi nunca a actividades concretas que la expliquen. El tema general del cuadro, ya sea mitológico o histórico, suele ser una excusa para representar desnudos, y para hacerlo de forma estimulante para el comprador (¿del cuadro o de la mujer desnudada?)" (20). En resumen, la desnudez de la mujer en la pintura tradicional no es nunca la representación de sus propios sentimientos, sino un signo de su sumisión a los deseos o demandas del comitente. Mientras la personalidad de este se exalta y su individualismo se extrema, la mujer, mirada como objeto, se convierte en objeto, y su personalidad es abstraída o desvalorizada.

VI

En 1975 Laura Mulvey publicó un texto básico sobre la cuestión de la mirada masculina con el título "Placer Visual, Cine Narrativo". En él se analizan la formación de modelos masculinos y femeninos en el cine, especialmente en el clásico de Hollywood. En su opinión, la mujer contribuye a la formación del inconsciente patriarcal de dos formas distintas: simboliza la amenaza de castración a través de su falta de pene, y por otro lado, introduce a su hijo en lo simbólico a través de dicha

falta. (21)

El placer de mirar descubierto por Freud tiene una vertiente voyeurística denominada técnicamente "escoptofilia", y que consiste en tomar a otras personas como objeto sometiéndolas a una mirada controladora y curiosa. Por su parte, Lacan describe como crucial el momento en que el niño reconoce su propia imagen en el espejo, y la imagina como más perfecta que su propio cuerpo. Este reconocimiento precario da, sin embargo, origen a la futura identificación con los otros. En buena medida, sobre estos dos pilares se construye, en opinión de Mulvey, el gran cine de Hollywood: la manipulación hábil y satisfactoria del placer visual. Las estrellas femeninas serían un compendio de las fantasías sexuales del hombre, y las estrellas masculinas, vehículos ideales para la identificación del varón. La figura de la mujer es un elemento indispensable del espectáculo, pero irrelevante en el desarrollo de una línea argumental. Lo esencial es lo que la heroína provoca, o más bien, lo que representa. En sí misma, la mujer no tiene la menor importancia. Pero yendo más allá de la evidencia de la mujer como "ser-mirada-ideal" (to-be-look-at-ness) su significado es la diferencia sexual, la visible ausencia de pene es la prueba inocultable sobre la que se basa el complejo de castración, requisito necesario para la organización de la entrada en el orden simbólico y en la ley del Padre. Su figura por lo tanto produce placer, pero también ansiedad. Ante ello, el inconsciente masculino tiene dos alternativas: la preocupación por la reaparición del trauma original - que da lugar a la inspección de la mujer y su devaluación voyeurística, o por el contrario, el rechazo total a la castración a través de la aceptación de un objeto fetiche, o transformando la figura femenina en fetiche.

Esta es la cuestión que quiso subrayar Mulvey en un texto anterior ("You don't know what is happening, do you, Mr Jones", Spare Rib, 1973, 8.). Tomando como punto de partida los maniqués con atuendo fetichista de Allen Jones reducidos paródicamente no ya a objetos, sino a meros muebles, la autora se/le pregunta si no sabe que realmente no está evocando fantasías placenteras masculinas, sino sus miedos más profundos. El miedo a una mujer fálica y poderosa, el miedo a su propia castración, que conjura fragmentando y fetichizando al cuerpo femenino.

La imagen de la mujer constricta por la mirada masculina no está restringida a la representación artística, sino que circula a través de los medios de comunicación y es rechazado y emulado simultáneamente por la mujer que las contempla, que carece de mirada y lenguaje propios.

En el cine narrativo, además, confluyen tres miradas: la de la cámara, la del protagonista y la de los personajes entre sí en la ilusión filmica. La primera y la última son negadas para lograr el grado de verdad y obviedad deseado. Se pretende que el espectador se sumerja, invisible, en el curso de una historia ajena. Ambas se ponen al servicio de la tercera, en la que el protagonista masculino es un subrogado del espectador. A la vista de todos estos planteamientos, el feminismo ofrece una posibilidad radical: la destrucción del placer a través de la subversión de todos los mecanismos fílmicos que lo producen.

Sin embargo, la construcción de una mirada propiamente femenina se ha mostrado especialmente difícil, y el intento, por ejemplo, de combatir el fenómeno paradigmático de objetualización de la imagen femenina, la pornografía, a través de sus propios mecanismos ha dado resultados cuando menos dudosos. Las imágenes de "Just not a love story" (1983), un film controlado en todos sus niveles por mujeres, son finalmente indistinguibles de la

misma exhibición del cuerpo femenino que se proponían atacar. y es que ni en el ámbito artístico, ni mucho menos en el de los medios de comunicación, caben muchas posibilidades de zafarse de una forma de ver y mirar determinantemente patriarcal. Es acaso en proyectos como el de Cindy Sherman, que luego veremos, donde se llega más lejos en el intento de escapar de la fetichización. No en términos mercantilistas pero sí en cuanto a la proyección psicológica del espectador. Sin embargo, sus procedimientos de autobjetualización tienen muchas semejanzas con los de las protagonistas de la cultura de masas, como ha analizado F. Pérez Carreño (22).

La conclusión a la que llega el pensamiento feminista, o al menos Estrella de Diego, una de sus mas destacadas representantes en nuestro país, después de dicho todo lo anterior es que no basta con subvertir la mirada: hay que romperla. Porque de lo contrario se corre el riesgo de convertir la heterodoxia en un nuevo academicismo (23).

VII

La crítica feminista hizo suyo desde un primer momento el deconstructivismo barthesiano, para intentar desentrañar los procesos mediante los que se efectúa la ideología sexual. En el terreno literario, por ejemplo, esta labor se ha realizado tanto con respecto a las obras como a la crítica sobre las mismas, pues ambas encarnan las estructuras del poder masculino. El pensamiento de Derrida, muy influyente en la crítica norteamericana, se utilizó para intensificar la importancia del espectador, desestabilizando la autoridad productiva. La problematización de la sexualidad y una mayor preocupación por el cuerpo como origen y lugar del saber han adoptado también

planteamientos del pensamiento foucaultiano. "La cuestión del 'uno mismo', de su independencia y del lazo que debe y puede establecer con los demás, son interrogaciones foucaultianas y más tarde, feministas" (24).

El pensamiento feminista ha sido, estos últimos años, extraordinariamente fecundo en sus desarrollos e implicaciones. La crítica literaria, por ejemplo, ha conformado una escuela "ginocritica", que es como denominan al estudio de las mujeres en tanto que escritoras (el término es de Elaine Showalter). Al otro extremo estará el llamado ecofeminismo, que se enfoca sobre un objetivo amplio: la crítica de la creación patriarcal, de la degradación de la naturaleza, y de la opresión de las mujeres.

En el marco de estas revisiones debemos situar también la del concepto de clase aplicado a las mujeres en su conjunto. Las problemáticas absolutamente diversas del colectivo (raciales, culturales, de opciones sexuales) y la comprobación de que el mismo concepto de mujer es una construcción masculina, conducen a la crítica no sólo de la subjetividad femenina, sino de la subjetividad misma. El concepto de clase es sustituido por el de "mascarada", significando su conciencia de sujetos falseados, contruidos por los medios. Pero una máscara que quienes llevan confunden con su auténtico rostro.

La evolución última del pensamiento feminista ha sufrido una hiperfragmentación en base a toda una casuística de problemas y posiciones. El debate sobre la pornografía, por ejemplo, ante la cual el feminismo se mostró siempre extremadamente crítico, considerándola el paradigma de la objetualización de la mujer, ha dado un nuevo giro. Ha sido replanteado desde el pensamiento feminista homosexual tratando de buscar en él un instrumento de subversión y un medio de liberación de deseos largamente reprimidos. Toda una nueva gama de opciones sexuales: travestismo,

transexualismo, la misma homosexualidad, han roto definitivamente la polarización entre sexos opuestos. La androginia, no ya como ideal estético, sino como materialización de una sexualidad reconciliada, ha vuelto a atraer la atención de ciertos sectores de la crítica, como sucediera en ciertos ambientes a finales del pasado siglo. En otro orden de cosas, hay que señalar que el último feminismo ha recuperado ciertos valores -la maternidad, el cuidado, la sensibilidad- que el feminismo de los 60 rechazaba por considerarlos causas de su inferioridad. Actualmente todos ellos se integran en el proyecto de una nueva ética impulsora de un modelo social diferente -en el apartado dedicado a la ecología hemos desarrollado más ampliamente esta idea-. En definitiva: muchos rasgos de lo femenino antes denostados porque subrayaban la diferencia con el hombre, han pasado a considerarse los grandes ausentes del proyecto moderno, sus factores correctivos y perfeccionadores. Hegel, en los albores de la Edad Moderna, utilizó el mito de Antígona para ejemplificar cómo la ley del Estado, objetiva y universal, debía privar sobre los deseos de una mujer concreta. En nuestros días tenemos suficiente experiencia como para valorar la importancia de esos deseos subjetivos e individuales. Para valorar la "pietas" de Antígona frente a los proyectos sociales abstractos.

Notas

(1) Craig Owens, "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo", en Foster, Hall (compilador), La Posmodernidad, Barcelona, Kairós, 1985, (1ª ed. inglesa, 1983) P.99.

(2) Suleiman, S.R., Subversive Intent. Gender, Politics, and

Avant Gard, Cambridge, Harvard Un. Press, 1990, p. 188.

(3) Chadwick, W., Women, Art and Society, London, Thames and Hudson, 1990, p.10.

(4) Nochlin, L. "Why have there been no great women artists?" en Hess, T. B. y Baker, E.C. eds. Art & Sexual Politics, 1973, p.5.

(5) Barrio Garay, J.L., "Tu cuerpo es un campo de batalla", Lápiz no. 80 , Madrid, 1991, p.30

(6) Petersen, J. y Wilson, K., Women Artists, Recognition. Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Centry, Nueva York, 1976. Fine E.H., Women and Art. A History of Women Painters and Sulptors from the Renaissance to the 20th Century, Londres, 1978.

(7) Publicado en 1972, contenía pasajes como este: "[La mujer] tiene que vigilar todo cuanto es y todo cuanto hace, porque como aparezca ante los otros, y especialmente ante los hombres, es de crucial importancia para lo que normalmente se considera triunfar en la vida. Su percepción de ser ella misma es suplantada por la de ser apreciada como ella misma por los otros." John Berger, Ways of seeing, Londres, Penguin Books, 1972, p.46.

(8) Martínez, Rosa, "Mujeres de Ojos Rojos", Creación no.13, Madrid, Instituto de Estética, 1995, p.43

(9) Huyssen, A., After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Bloomington, indiana Un. Press, 1986.

(10) Citado por Jones, A., "El postfeminismo: ¿Vuelta de la cultura a lo masculino?", en 100%, catálogo exposición, Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía, 1993,p.207.

(11) Ver el artículo de Wolff, J., "Feminismo y modernismo", en 100%, 1992, p.152 y 55.

(12) Rodríguez Magda, R.M., La sonrisa de Saturno. Hacia una Teoría Transmoderna, Barcelona, Anthropos, 1989, p.60.

(13) Ibidem, p.63

(14) Pollock, G., "Vision voice and power: Feminist Art History and Marxism". En Frascina, F. y Harris, J. eds. Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts, London, Phaidon, 1992.

(15) Linker, K., "Representación y sexualidad", en 100%, 1992 p.168

(16) Sigo aquí la exposición de Kate Linker en su artículo "Representación y sexualidad" en 100%.

(17) Ibidem p. 173.

(18) Ibidem p. 177.

(19) Berger, J., Ways of seeing 1972. p.45 y ss.

(20) Forqueres, Bea, Reconstruir una tradición. Los artistas en el mundo occidental., 1994. p.43

(21) Mulvey, L. Placer Visual y Cine Narrativo, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare, 1988, p.2

(22) Pérez Carreño, F. "¿Por qué Sherman y no más bien Madonna?", La Balsa de la Medusa, Madrid, nº 26-27, 1993, p.93-97.

(23) de Diego, E., "Ver, Mirar, Olvidarse, Reconstruirse", 100%, Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía, 1993, p.31.

(24) Barrio Garay, J.L., Op. cit. Lápiz, nº80, p.33.

2.2.2.2. "SUS LABORES" ARTISTICAS: PANORAMA INTERNACIONAL

Mapa, Linaje, Tribu

Trazar un mapa del arte femenino actual es una tarea que excede con mucho el marco de esta investigación. Desde mediados de los setenta es posiblemente la temática que mayor número de artistas han tratado. La variedad de lenguajes y enfoques, así como la dificultad, en muchos casos, de aislar el feminismo de otras preocupaciones, lo convierte en una tarea sumamente compleja. Se pueden formar "constelaciones" con obras y creadores, grupos cuyos miembros a su vez, pertenecen a otros grupos. Hay, sin embargo, ciertas artistas cuya importancia supera el marco de una selección temática: Louise Bourgeois, Susan Lacy o Cindy Sherman, por ejemplo. Otras, siendo su obra de innegable interés, no han desarrollado un trabajo estrictamente feminista -Eva Hesse, Laurie Andersen, Sophie Calle-. Otras aún se sitúan más significativamente bajo distintas banderas -Adrian Piper, Barbara Krüger, Marthe Rosler-. Y todavía habría muchas más cuyas obras, aún siendo interesantes, nos parecen menos representativas -aquí la lista sería interminable-. Por lo tanto, nuestra forma de proceder ha sido realizar un somero recorrido por ciertos "hitos" de la creación feminista internacional, perfectamente conscientes de lo limitado y acaso arbitrario del mismo.

Al día de hoy puede hablarse de tres generaciones de artistas preocupadas por las cuestiones del género y la reivindicación feminista que trabajan al mismo tiempo. Las "abuelas", entre las que puede situarse a Luise Bourgois, Faith Ringgold, Yoko Ono y la recientemente desaparecida Meret Oppenheim (1913-1985). La generación siguiente es la que ha

llevado el movimiento a su punto más álgido, que es ya "clásico": Kelly, Chicago, Holzer, Levine... Y finalmente, las más jóvenes: Williams, Antonin, Orlan y colectivos como Guerrilla Girls. La evolución artística desde comienzos de la década de los setenta ha seguido con puntualidad la evolución del pensamiento feminista. Esto es: se partió del proyecto de recuperar para la Historia del Arte los nombres olvidados de mujeres artistas para, poco después, someter a crítica la Historia misma. Otra de las reivindicaciones de la época fue cuestionar la división entre la cultura de calidad y la popular, y sus equivalentes en las artes. En este último ámbito se asignaba a la creatividad femenina el rótulo de artesanía, en claro equivalente al trabajo doméstico, desvalorizado frente al trabajo exterior y remunerado del varón - el único que se considera "trabajo", como el suyo es el único que se cataloga como "arte"- . Se realizaba entonces, asimismo, una fuerte crítica de los canales de distribución y recepción de la obra, así como de categorías consagradas por la tradición. Ya hemos hablado de ellas: el desnudo, la identidad sexual, y alguna otra, que se convirtieron en fuentes de inspiración del arte crítico. Consecuentemente, muchas de las obras de este periodo utilizan medios reservados hasta entonces a la artesanía, mientras que otras aplican a la figura masculina un tratamiento que se había reservado a las mujeres. El esfuerzo teórico desarrollado entonces por definir un lenguaje femenino en el arte, producto de una concepción esencialista concluyó sin resultados. La caracterización de Lippard, por ejemplo: centralidad e integridad de la imagen, collage compositivo, autobiografismo, es demasiado vaga, y susceptible de ser aplicada a artistas de ambos géneros. Otras voces, como Giselda Pollock, señalaron como más fructífero identificar unas "prácticas

artísticas femeninas" más que un lenguaje o un estilo.

Es difícil exagerar la importancia que tuvo en esos años el activismo feminista centrado en el mundo del arte. Podríamos tomar como punto de partida la serie de protestas que suscitó la exposición anual del Whitney Museum en 1969. De los 143 artistas presentados sólo 8 eran mujeres. Como medio de articular la contestación se fundó WAR (Women Artists in Resistance), y Faith Ringgold puso la primera piedra de lo que sería WASABAL (Women Students and Artists for Black Art Liberation). En 1970 se formó el Ad Hoc Committee of Women Artists, y en 1971, WIA (Women in the Arts). En 1970 la iniciativa del Art Workers Coalition promovió en Nueva York la denominada Art Strike, una huelga como protesta contra la guerra, el racismo, el sexismo, el fascismo y la represión, que logró por un día el cierre de los museos. EN 1973 el New York Cultural Center respondió a estas reivindicaciones con la exposición "Women Choose Women", en la que seis críticas seleccionaron un centenar de mujeres artistas para exhibir sus obras. De aquellos años datan los primeros programas dedicados a la educación artística para mujeres, que se fueron introduciendo en las universidades norteamericanas, y los primeros ensayos teóricos. También vieron la luz publicaciones como The Feminist Art Journal, Chrysalis: A Magazine of Women's Culture, Women's Art Journal o Heresies.

Arte Feminista versus Arte Modernista

Sin embargo parecería que el arte feminista sólo lograra una voz propia en la década siguiente, en el contexto del arte inspirado por la teoría posmoderna. Es entonces cuando parece que roza de algún modo lo que, en palabras de Lucy Lippard, es su propósito esencial: "transformar el mundo del arte". A lo largo

de la década de los ochenta, el arte feminista abre vías y descubre medios expresivos cuyo interés va más allá de su ámbito temático. La aparición del cuerpo como tema es sin duda resultado de la problematización desarrollada específicamente por la crítica feminista. La temática de la "otredad" se deriva igualmente de ella, aunque confluye con otras corrientes empeñadas en desmontar los distintos "centrismos" de la Modernidad. Lo mismo cabe decir de la ya comentada crítica a la separación de las esferas pública-privada, que el análisis feminista había mostrado indisociables. La temática Gay y Lesbiana, finalmente, procede del ensanchamiento de los estudios del género iniciados por mujeres.

La obra de arte "posmoderna" pone en cuestión la exigencia kantiana de la universalidad del juicio de gusto, que se deriva de "fundamentos profundos y compartidos por todos los hombres, y que subyacen en su acuerdo de valorar las formas bajo las cuales se les dan los objetos" (1). Los sistemas representacionales de Occidente se han construido, sin embargo, a partir de la visión del sujeto masculino. El impulso deconstructivo trata de alterar esta hegemonía desde su mismo fundamento: la preeminencia de lo visual sobre las demás percepciones. Craig Owens recuerda que la misma intención de erosionar estas posiciones de dominio fue compartida por la vanguardia histórica moderna. "Pero la vanguardia trataba de trascender la representación en favor de la presencia y la inmediatez, proclamaba la autonomía del significante, su liberación de la tiranía del significado. En cambio los postmodernistas exponen la tiranía del significante, la violencia de su ley" (2). El predominio de la forma sobre los contenidos consagrada por el modernismo ha tachado de "política" toda manifestación artística que no tuviera un carácter auto-

referencial y acrítico. "Tras esa postura se ha venido encubriendo una actitud marcadamente politizada en su estética, y contundentemente dictatorial en la selección de los referentes históricos sobre los que ha construido su discurso. Actitud que, sin embargo, presume de una objetividad intachable por ocuparse en exclusiva de los problemas del arte, ignorando que esta es ya una toma de postura política" (3). El control de la representación -que si se excluye del ámbito artístico queda sometida a la producción bajo criterios comerciales o políticos- es una forma de asegurar el control de los significados.

Hay pues, en los ochenta, una vuelta a la representación, y no solo en el arte feminista, como es natural. E igualmente una tendencia hacia las obras de contenido fuertemente autobiográfico. Muchos de estos fenómenos no hacen sino poner en práctica la conocida tesis de que "lo privado es público", que viene a confirmar la teoría foucaultiana acerca de las nuevas formas de ejercer el poder -micropoderes-: en ámbitos domésticos, familiares, inmediatos.

El arte feminista, en su afán de conformar un ámbito artístico propio, acogió técnicas y lenguajes de etapas anteriores y terminó por constituirse en una compleja disidencia del canon modernista. Y ello no tanto por sus rasgos formales, muchos de ellos utilizados por las vanguardias, sino por los contenidos de los que eran vehículo, y su cuestionamiento de las mismas categorías artísticas de la Modernidad -no hemos aludido más que de pasada al arte colectivo, y en absoluto al comunitario, cuyos puntos de partida son irreconciliable con conceptos de autoría, genio y autonomía-. Asimismo el carácter directo, "demasiado comprensible" de muchas de estas obras, choca frontalmente con el hábito de hermetismo y elitismo característico de las vanguardias. En último extremo será

impracticable otorgarles ni siquiera estatuto de obra de arte según criterios modernistas. En este sentido ya hemos comentado en otras secciones de este estudio que la necesidad de un nuevo paradigma artístico para establecer los criterios de su valoración.

Aun así, hay todavía un arte feminista más reciente, que aún participando de los rasgos ya expuestos, incorpora novedades (4). Por un parte, cobra inusitada importancia el lenguaje, jugando a transformar las palabras en objetos para así reinscribirlas en una narrativa que configure una visión del mundo distinta de la establecida. Palabras vulgares, a menudo obscenas, que junto con un humor incendiario y el uso de materiales no ya poco "estéticos", sino decididamente desagradables, se convierte en una estrategia para desafiar los mecanismos de cooptación y apropiación del sistema artístico y los medios de masas. Abunda también el uso de la parodia, "el modo privilegiado de la carnavalización artística" para deconstruir humorísticamente los estereotipos sociales. Son herramientas la voz dialógica y la imagen grotesca -dos rasgos propios también del carnaval-. Voz agria y maleducada que se atreve a decir lo que la convención social silencia, imágenes que nos repelen y al mismo tiempo excitan nuestra curiosidad. Son recursos que en último extremo pulverizan cualquier canon de normalidad, y desde luego el estereotipo narcisista atribuido a las mujeres y a su producción artística.

Lo Personal es Político: las Autobiografías

Louise Bourgeois (Paris, 1911) es un caso ciertamente peculiar en este recorrido. Activa a pesar de su edad, más feroz

conforme pasan los años, su obra se ha desarrollado en solitario y con etapas muy diferenciadas. En el curso de su carrera ha hecho dibujos y pinturas, collages, escultura con materiales tradicionales y otros como el látex o la resina, y finalmente, instalaciones y "ambientes". Muy marcada por una niñez difícil, críticos como Robert Storr interpretan el conjunto de su obra como una obsesiva diagramación del triángulo edípico primigenio (5). En 1947 exhibió sus "Femme-Maison", representaciones casi figurativas en que un cuerpo esquemático de mujer era sustituido, de cintura para arriba, por una casa. Una casa de ventanas minúsculas en su fachada y perfil de ataúd. Una construcción surrealista, pero no gratuita, pues emblematicizaba a la perfección la identificación de la mujer con el hogar, y la tesis de que lo doméstico domestica. A la mujer se le niega la razón, el habla, y se esquematiza su vida afectiva en el cuidado de los otros. A fines de los setenta y en plenos ochenta fue redescubierta por las feministas, en un momento en que su trabajo llevaba ya tiempo orientado hacia la escultura y las instalaciones. Sus representaciones no tenían parangón en el arte contemporáneo, se trataba de una exploración arriesgada de niveles profundos de la psique. Arriesgada porque se atrevía a mostrar sus hallazgos. Piezas que evocaban oscuras relaciones familiares, o cifraban en una metáfora visual el conflicto entre los sexos. En ellas la genitalidad, femenina o masculina, aparece siempre sugerida a través de los rasgos materiales de los elementos que utiliza - tactilidad, consistencia- y de las formas. Sus escalas suelen ser equívocas, desmesuradas, con lo que consigue tanto dar medida de la importancia que les otorga, cuanto confundir al espectador. Entre sus representaciones de lo fisiológico, las hay más esquemáticas, como "Stake Woman" (1970), que tiene algo de venus prehistórica, de cuerpo femenino reducido a su función sexual -

igualmente carente de cabeza-, y otras más naturalistas, como "Fillete" (1968), unos enormes genitales masculinos suspendidos de un gancho de carnicería, que sugieren futilidad, indefensión incluso, más que agresividad. Son "las obsesiones típicamente femeninas ante un mundo de hombres hostil a la mujer y a su propio cuerpo e identidad física y espiritual" (6). La serie "Janus", de los años 60, es una colección de variadas formas bifrontes. Blandas, pacíficas, torpes. Sugieren inmediatamente penes, pero el espectador duda de su intuición por lo evidente y al mismo tiempo atípico de la representación, y por su monumentalidad. Su claridad equivoca y sus dimensiones producen pudor. La reacción de atracción y repulsión simultáneas es típica ante las piezas de la artista. Bourgeois pone en pie un universo de formas sexuales, con una inocencia que es lo que les convierte en perturbadoras. Revela la posibilidad de mirar en el fondo de lo negado, pero con una mirada que no sabíamos que teníamos.

Uno de los temas que el arte feminista introdujo en el panorama artístico ya en los años setenta fue la autobiografía. Aún hoy, aunque es ya un patrimonio universal, sigue siendo un recurso en que las mujeres -conscientes de que su historia personal tiene una dimensión política- han realizado obras destacadas. Una que podríamos calificar de inaugural fue "Post-Partum Document", un trabajo monumental que Mary Kelly (1941) realizó a lo largo de seis años (1973-79) basándose en el crecimiento de su hijo. Con él trataba de deconstruir el discurso psicoanalítico de la femineidad y la supuesta unidad del hijo y la madre, para articular las fantasías maternas de posesión y pérdida (7). Compuesta de ciento sesenta y cinco piezas (más notas), y dividida en seis partes, recoge desde los pañales

manchados -enmarcados como obras abstractas- y los primeros balbuceos escritos, hasta los testimonios de su ingreso en el orden social. Es una documentación obsesiva del desarrollo de un niño, pero las confidencias de Kelly y las notas y diagramas teóricos la convierten en una insuperable reflexión sobre la maternidad como momento privilegiado de la femineidad en el seno de los procesos sociales. Se trata de una aplicación y una crítica de la teoría de Lacan -el papel del complejo de Edipo en el desarrollo psicosexual-, y de Foucault -la sexualidad como efecto del discurso social y sus instituciones-. Owens advierte que la obra revela las lagunas existentes en las teorías del fetichismo, pues nadie se había ocupado de los diversos sustitutos que emplea la madre para negar la separación de su hijo (8). "Post-Partum Document" es muy representativa de su tiempo. La influencia de las teorías psicoanalíticas, la presencia del autobiografismo, la multiplicidad de medios, la confluencia de teoría y práctica... Lucy Lippard la considera una de las exploraciones más complejas del credo feminista "lo personal es político".

En épocas más recientes el trabajo más interesante en este ámbito es sin duda el de la francesa Annette Messager (Berck, 1943). Toda su obra es un desafío a la separación del desarrollo personal del trabajo artístico. Empezó a "hacer arte" con actividades típicamente femeninas (trabajos de punto, animales de paja, cuadernos de recortes, diarios íntimos) y ese punto de partida marcará su estilo con dos rasgos: el rechazo a los soportes convencionales del arte, y la fragmentación. Esta elección está determinada por su conciencia de la situación de la mujer artista en una sociedad patriarcal, en la que aquella debe escindirse en los distintos papeles que se le exigen. Por contra,

Messaguer realiza una investigación de lo íntimo y de lo corporal, que se propone al espectador pidiéndole su participación sin recurrir a la seducción visual. Las obras son una búsqueda de su propia identidad, no una proyección de la misma, como suele ser la obra de arte tradicional. La coleccionista que es Messenger muestra la multiplicidad de sus yóes en soportes muy diferentes y casi siempre yuxtapuestos. Fotografías pintadas como "Mes Trophées" (1986-88) (Fig:16), o simplemente "instaladas", como "Mes Voeux" (1988-89). Textiles, dibujos y fotografías en "Maman: Histoire de sa robe vert" (1990). O composiciones de textos y fotografías como en "Les lignes de la main" (1988). Una obra, en fin, de sorprendente fuerza en su aparente intimidad, y cuyos ecos podemos apreciar en esas "100 Cartas a la Madre" (1994) de la española Elena de Rivero.

"Sus Labores" como Obras de Arte

Otro de los desarrollos ejemplares de la reivindicación feminista -en confluencia con otra "diferencia: la racial- es el que desde comienzos de los setenta y hasta nuestros días, lleva a cabo Faith Ringgold (1930) -estuvo presente en la exposición "Cocido y Crudo", en Madrid en 1995-. Su obra consiste en la confección de tapices hechos con fragmentos de tela, de un directo contenido político. De carácter narrativo, en ellos se abarca tanto la problemática feminista como la racial, y la relación de estos grupos con el llamado "arte de calidad", relación que está sometida a crítica desde el mismo estilo, lenguaje y materiales de sus obras. "The French Collection, 1 x 7" (1991) es un ejemplo típico de su trabajo. La escena



Fig: 16 ANNETTE MESSEAGER, "Mes Trophées", 1987. (Técnica mixta/Fotografía.

representada, con notable realismo, nos presenta a Picasso pincel en mano frente a una modelo de color. Al fondo está "Les Femmes d'Alger" y unas máscaras africanas. La obra funciona como un juego de espejos, en cuanto que es una mujer de color la que, utilizando una técnica desprestigiada como "artesanía" por el arte moderno, representa a uno de sus artistas paradigmáticos...inspirándose en la artesanía y la corporalidad africanas. Ringgold muestra así la completa falta de ingenuidad de una "labor" típicamente femenina y reputada de ingenua. Desmiente además el papel de mera inspiración al que el arte patriarcal relega a la mujer, que se muestra plenamente autoconsciente de su historia de objetualización y mera comparsa. La utilización de tela y otros materiales considerados propios de la artesanía, y no del arte, es una constante en el trabajo de las artistas feministas, desde entonces hasta hoy (M. Abakanowicz, Schapiro, Kozloff, N. Graves, J. Winsor, el movimiento llamado "Pattern and Decoration", Trockel, etc.). Recientemente, sin embargo, se ha venido discutiendo si la revaloración de un arte negado como "otro" respecto del arte de calidad, no acabará perpetuándolo como una tradición alternativa, una tradición "de mujeres".

Una obra muy representativa de lo que fue el periodo de recuperación de mujeres artistas relegadas, a mediados de los setenta, es "The Dinner Party" (1974-78). En ella Judy Chicago (1939) realiza un monumento a la contribución de las mujeres, utilizando lenguajes tan diversos como la escultura, el bordado, la cerámica y la pintura. A diferencia de Kelly, que interpreta la sexualidad como construcción social, Chicago cree en una sexualidad femenina innata, y la convierte en metáfora de su lucha por la liberación. La pieza es una especie de mesa de

banquete dispuesta en triángulo, a la cual se sientan treinta y nueve personajes femeninos, reales o mitológicos, simbolizados de formas y con técnicas muy diversas, a los que se rinde homenaje. Otras 999 mujeres constan con sus nombres como invitadas. Su elaboración implicó el trabajo de cuatrocientas mujeres a lo largo de cinco años.

La Apropiación del Canon Figurativo

Otra dirección en la que significativamente se encaminó el arte feminista fue, ya lo hemos dicho, la recuperación de la representación. Desde el escándalo producido en 1969 por la obra de la sueca Monica Sjoo "Dios dando a luz", inspirado en los mitos de fecundidad femenina, se han repetido las incursiones en este terreno. Alice Neel (1900-1984) expuso en los setenta una serie de desnudos femeninos que desafiaban el canon patriarcal. Otra propuesta en el mismo terreno fue la que llevó a cabo Silvia Sleigh, pintando desnudos masculinos que utilizaban los códigos habituales de representar a la mujer. La británica Paula Rego (1935) trabaja en el mismo sentido, y a nuestro juicio, logrando mejores resultados: representaciones a escala heroica, con tintes teatrales, en donde se presentan figuras femeninas en actitudes impensables para la tradición patriarcal. "The cadet and his sister" (1988), por ejemplo, propone una nueva iconografía de la heroína femenina.

Pero la aportación más significativa, por cuanto no jugaba tanto a la subversión de modelos existentes sino que trataba de encontrar el propio, es la de Nancy Spero (1926). Se trata de una artista que siempre ha desarrollado su trabajo a la contra de las tendencias dominantes: figurativa en los abstractos sesenta, y

comprometida en los tiempos del formalismo estricto. Su estilo ha sido siempre el pastiche, la creación de secuencias narrativas sin coherencia ni causalidad. Su "Codex Artaud" (1970-71), utilizaba la figura de un artista cuyo cuerpo "domesticado" a través de la histeria, y la naturaleza fragmentada y dolorosa de sus escritos, le convertían en vehículo ideal para la silenciada voz femenina (8). Pero es a partir de su obra "Tortura of Women in Chile" (1974) cuando realiza una opción radical: no utilizar en adelante sino imágenes femeninas en sus obras. Trata así Spero de llevar a cabo una "peinture feminine", del mismo modo que las escritoras francesas buscaban su "écriture". En "Notes in Time on Women" (1976-9) las imágenes burlonas de las mujeres se contraponen con citas variopintas del pensamiento patriarcal. A partir de "Goddess I" y "Sky Goddess" el repertorio de Spero procederá de la mitología e iconografía griegas, pero también de otras culturas primitivas y clásicas. Sus diosas, danzarinas, adolescentes, bacantes, andróginos son, en definitiva, imágenes elaboradas por hombres. Se trata, por lo tanto, de una polifonía figurativa que se apropia de imágenes ajenas para mostrar la variedad de la representación femenina y su irreductibilidad a canon.

Una Ecofeminista "Avant la Lettre"

Los años ochenta han sido el escenario, como hemos visto, de la aparición del ecofeminismo, o al menos del encuentro de la reflexión ecologista con el pensamiento feminista. La obra de Ana Mendieta no partió tanto de una elaboración teórica como de su propia experiencia vital y su evolución artística. Sus primeras obras fueron performances, en las que trataba de exorcizar la violencia soportada por las mujeres, de la que ella misma había

sido víctima. A partir de 1977 y durante la década siguiente hasta su muerte, Mendieta se dedicó en exclusiva a un trabajo a caballo entre el land-art, el ritual y la figuración. La artista dibujaba su silueta en troncos, cuevas, suelos...siempre al aire libre. EL aspecto era el de figuras primitivas, esquemáticas, que cifraban en su contorno la reunificación de energías separadas: interior y exterior, humana y animal, racional y sensible, natural y artificial. Las figuras que poco después llevó a cabo en su isla natal, Cuba, son más elaboradas, con el interior cubierto de formas arquetípicas, en ocasiones inspiradas en imágenes de fecundidad precolombinas. Mendieta realiza un ejercicio de reappropriación del cuerpo, recorriéndole e inscribiéndole según su voluntad. Desarraigada de su lugar de origen, maltratada en su infancia, parece llevar a cabo un trabajo de depurada autocuración, que siendo absolutamente personal, conecta con la imaginería primitiva.

Arte Comunitario y Colectivo

Lo que con el tiempo ha recibido el nombre de "community art", o arte comunitario, una de las aportaciones más específicas y renovadoras del último arte comprometido, tiene su origen en las prácticas feministas. "Las Mujeres Muralistas" realizaron en San Francisco, a principio de los setenta, obras complejas e impactantes. En 1977 comienza la colaboración entre Suzanne Lacy (1945) y Leslie Lebowitz (1946), cuyo primer resultado será una performance colectiva, "In Mourning and in Rage", cuyo propósito era sensibilizar a los medios de comunicación acerca de la violencia ejercida sobre las mujeres. Poco después fundaron "Ariadne: A social Network", cuyo objetivo

era reunir a mujeres de los medios de comunicación, la Administración y el arte para realizar proyectos feministas. En la década siguiente Lacy ha llevado a cabo obras colectivas de enorme envergadura y resonancia pública. "Whisper, the Waves, the Wind" (1984) y "The Crystal Quilt" (1986) reunieron centenares de mujeres participando en un ritual de comunicación, confidencias y atención mutua. Para Lacy, la obra sería un éxito si se lograra que el tejido de vínculos entre las participantes perdurara más allá del momento de la acción (lo que así ha sido). La obra se desarrollaba ante un público, por lo que ésta iba siempre más allá de la potenciación de una interrelación de las participantes. Se trataba de concienciar a los espectadores de los valores defendidos, y de la importancia de las mujeres de más edad como preservadoras de un conocimiento especial, con una capacidad de cuidado y protección incomparable.

El activismo feminista se ha desarrollado en esta doble vertiente colectiva: la del arte comunitario, en que el artista recoge, e interpreta una cierta problemática y sugiere una fórmula para combatirla que los propios interesados desarrollarán; y de otro lado, la de los grupos de artistas que adoptan una identidad colectiva y como tales conciben y presentan sus trabajos. El más conocido de estos es sin duda Guerrilla Girls. Según su propia declaración "Guerrilla Girls se organizó el año 1985 con el fin de poner al descubierto el sexismo, el racismo el tráfico de influencias, la autopromoción, la mala conducta sexual y la falta de melanina en el mundo del arte" (9). El mismo tono directo y desenfadado de esta proclama impregna sus actuaciones. Se trata en su mayoría de carteles, camisetas, pegatinas, etc. Soportes todos "de guerrilla", perecederos y distintos de los habituales en el mundo del arte. El grupo ha

reivindicado con mucha eficacia el papel de la mujer en el medio artístico. Uno de sus carteles más conocidos, de 1989, dice así: "¿Las mujeres tienen que desnudarse para entrar en el Metropolitan Museum? Menos del cinco por ciento de los artistas de las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero el ochenta y cinco por ciento de los desnudos son femeninos" (Fig:17). Guerrilla Girls plantea de manera ejemplar muchas de las cuestiones centrales del nuevo arte comprometido. El riguroso anonimato de sus miembros desmiente la idea del genio individual. Su actividad está, según los criterios tradicionales, más cerca de la propaganda que del arte. Es difícil, en todo caso, delimitar el comportamiento artístico del mero activismo político-social, ni el cartel de la propaganda política. A todo ello hicimos referencia en el capítulo introductorio al arte de los años 80.

Mirada Femenina y Objetivo Fotográfico

El terreno en el que el feminismo ha alcanzado sus logros más personales es sin duda en el medio fotográfico. La imagen fotográfica, considerada tradicionalmente un documento objetivo, ha sido analizada por la crítica feminista como el resultado de una cierta mirada, la masculina, que a través suya modela ideológicamente la percepción de la realidad. El resultado es que gracias a estas artistas el arte fotográfico ha recibido un impulso inesperado.

Sherry Levine (1947) comenzó, a principios de los ochenta, a fotografiar reproducciones de originales de maestros de la fotografía americana, como E. Weston, Walker Evans o Eliot Porter, presentando sus obras como si fueran propias. La



Fig: 17 GUERRILLA GIRLS, "Do women have to be naked to get into the Met. Museum?", 1989. (Cartel).

selección no era azarosa. Se trataba del trabajo de hombres que se habían convertido en cánones del modernismo fotográfico: desnudos clasicistas, documentos de la Gran Depresión e imágenes de bellezas naturales, respectivamente. Con ello Levine realizaba una práctica deconstructiva, desmitificadora y corrosiva. Se ponían en duda categorías tan esenciales para la obra de arte como los de autoría, originalidad y subjetividad, que la artista rechazaba de plano en sus obras. Su actividad se enclava dentro del feminismo porque muchas de estas categorías -la de autoría, protegida por el copyright como propiedad-, son constitutivas de las sociedades patriarcales (hasta hace poco, en Europa occidental, se impedía a las mujeres registrar propiedades a su nombre). Los tres fotógrafos mencionados son, como decíamos, varones, y ante ellos se presenta la naturaleza y la mujer equiparadas como objeto de observación y documentación, no como sujetos con personalidad propia. Pero quizá nada permite comprender mejor los propósitos de Levine que su trabajo posterior. A partir de 1983 se dedica a copiar a lápiz o acuarela obras maestras del expresionismo y el constructivismo, continuando en un nuevo terreno su proyecto desmitificador apropiacionista. En la época de la reproducción técnica de las obras de arte ¿no han de considerarse artísticos trabajos tan meticulosos e irónicos, que no tratan en ningún momento de esconder su "inspiración"? ¿No se exponen en nuestros museos "copias" de otros cuadros, a las que ha consagrado la tradición? Sin embargo el trabajo de Levine ha suscitado críticas muy variadas. No sólo las previsibles por parte de los herederos de los fotógrafos usurpados y el sistema artístico, que se veían burlados, sino desde las mismas filas de sus críticos. Martha Rosler ha argumentado acerca de la ineficacia de la apropiación y la cita como estrategia política inadecuada. Porque las obras de

Levine no rebasan las relaciones de producción de su ámbito cultural, y en definitiva realzan aquello mismo que critican, sin ofrecer alternativas ni soluciones.

El proyecto más complejo y brillante de los realizados en este campo es, a nuestro modo de ver, el de Cindy Sherman (1954). Desde finales de los setenta hasta casi el día de hoy, ha desarrollado un trabajo, con su propia imagen como protagonista. Este versa acerca de la identidad, y sin embargo, si algo pone en duda es precisamente la posibilidad del autorretrato. Sherman no se considera propiamente fotógrafos, sino una artista conceptual que trabaja como directora de cine, maquilladora y performer, al mismo tiempo. En 1978 empieza fotografiarse con el estilo de las películas y los anuncios de los años 50 y 60 ("Film Stills"). Crea escenas inexistentes que sin embargo activan en nuestra memoria el recuerdo de otras similares que existieron. En 1981 comienza a realizar series explorando el formato y los códigos de los despleables centrales de las revistas eróticas para hombres ("Centerfold"). Asimismo llevará a cabo su peculiar "Galleria degli Uffiziz", un recorrido por los más variados cuadros del arte occidental que tienen a la mujer como protagonista -papel que ocupará ella misma, perfectamente caracterizada-. Ya en los años noventa Sherman desaparece de sus fotografías, en las que sólo está vagamente presente en ocasiones en un reflejo o un fragmento de su cuerpo. Son escenas desagradables hasta la repulsión, pobladas de detritus, deyecciones, basura, en las que el componente sexual aparece en su aspecto más sórdido, y que carecen de protagonista. En otra serie, toda ella sin títulos, de los años 1991 y 1992, Sherman parece haber llegado al final de un camino, revelando los "trucos" de su obra anterior. Ahora son autorretratos en que se fija la pura ficción de la identidad y su

ocultación extrema. En ellos la artista aparece recubierta de póstizos sexuales, en posturas que ofrecen al espectador una caricatura agria de los estereotipos eróticos. La obra de Sherman pues recorre una amplia gama de imágenes femeninas: en películas, fotografías, cuadros, documentos que podrían parecer policiales o periodísticos, y finalmente imágenes de una sexualidad protésica y antinatural.

La crítica ha interpretado su trabajo como una meditación sobre la imagen femenina entendida como mascarada o disfraz: "uno está siempre en representación, y cuando se le pide a una mujer que participe en esta representación, naturalmente se le pide que represente el deseo masculino" (10). Este deseo masculino trata de fijar una identidad estable, que es precisamente lo que desafía Sherman. Aunque sus fotografías sean siempre autorretratos, nada revelan de Cindy Sherman como persona, cuya imagen funciona como mero objeto de contemplación para la mirada de otros. En todas sus fotografías, pero especialmente en la serie "Centerfold", no hace otra cosa que "engañar la mirada". "Se reproduce una imagen para la mirada reificadora, pero se le ofrece justamente un objeto sin ninguna apariencia de vida" (11). Es más, en esos posters en que la mirada masculina espera contemplar una narcisista pasiva o una exhibicionista extrovertida en las que proyectar sus fantasías eróticas, lo que encuentra son mujeres problemáticas: tensas, ansiosas, sorprendidas, angustiadas, sucias, enfadadas. "Resistentes al deseo, son chicas que sólo una madre puede amar" (12). Existen otras interpretaciones de la obra de Sherman distintas a las que el feminismo -y autores como Owens- le han atribuido. Estas van orientadas a entender sus imágenes como arquetipos de lo femenino, que es, en el fondo, un arquetipo del ser humano (Arthur Danto y Donald Kuspit, entre otros, son de esta opinión).

En todo caso, existe también una visión menos glorificadora de su obra, que argumenta, por un lado, que el medio fotográfico que utiliza la artista tiene su propio "contenido" -es un instrumento marcado por el poder, y un poder patriarcal y centralizado-. Por otro -y esta probablemente es una de las causas de la evolución de la artista hacia escenas extremas en las que ella no aparece- sus fotografías corren el peligro de ser consumidas precisamente en los términos que intenta criticar. Ninguna de ellas es absolutamente refractaria a la mirada fetichizadora, ninguna dice, como la obra de Barbara Krüger "Tu mirada me golpea en la mejilla". Al final, como buena parte del arte que se suele llamar "posmoderno" la frontera que separa la crítica de lo criticado se hace tan borrosa que un espectador no especializado es incapaz de distinguirlos.

La Apariencia como Identidad

El vestido como elemento de la construcción de la identidad, como cárcel y materialización de la imposición del designio masculino sobre la mujer, es el tema de la obra de Beverly Semmes. A través de distorsiones surrealistas de tallas y medidas, que dan como resultado faldas cuyo vuelo inunda la habitación o mangas interminables, Semmes muestra el carácter deshumanizador y fetichista de la ropa, que con dimensiones tan particulares parece sin embargo responder a necesidades genuinas, personales -aunque monstruosas- y no al estereotipo de belleza femenina con medidas perfectamente estandarizadas (Fig:18). Sus piezas son también una investigación formal de colores y texturas, de imponente belleza plástica, y un comentario social que de forma amable no deja de aludir a un aspecto de la

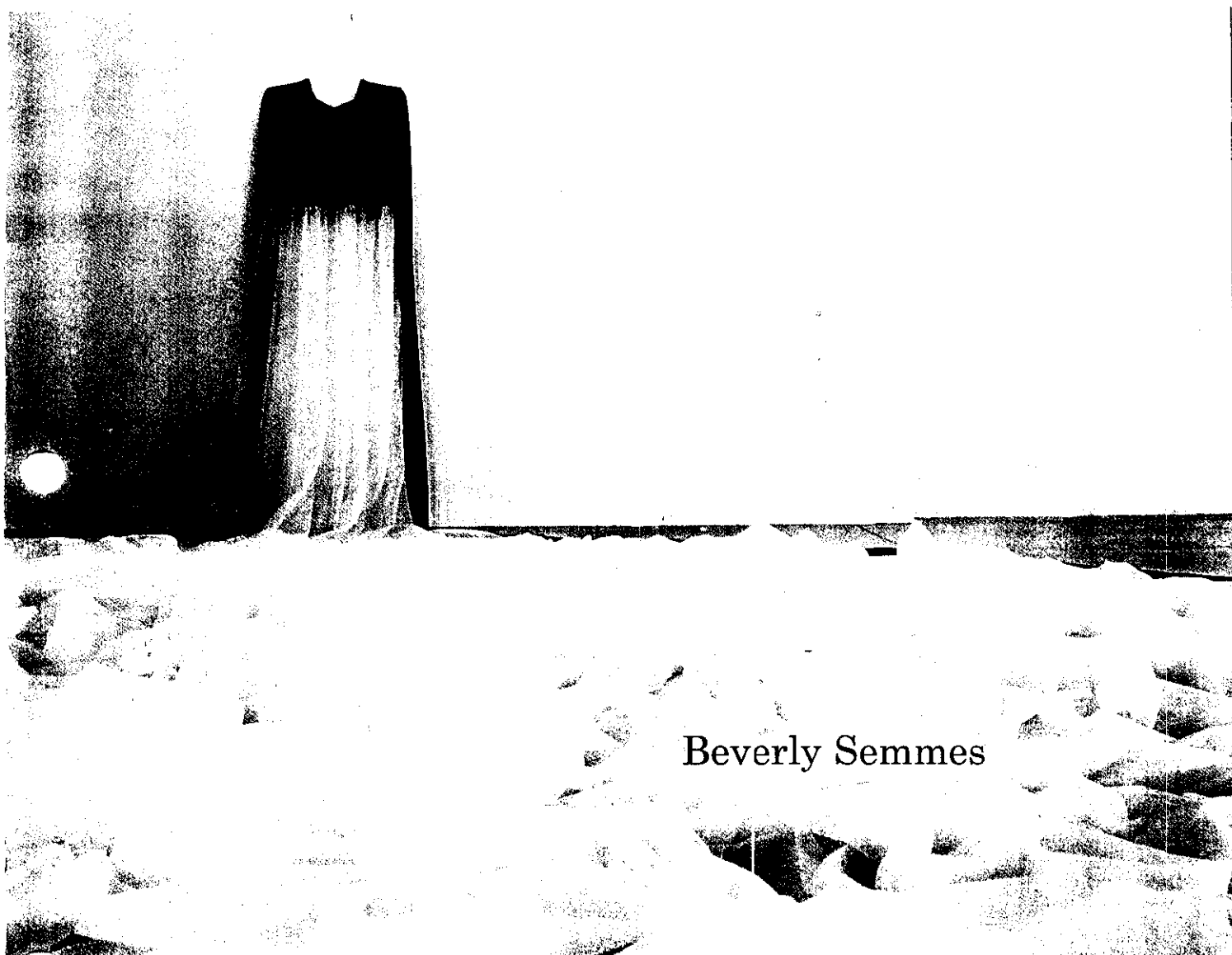


Fig: 18 BEVERLY SEMMES , (Instalación), 1994.

representación de la identidad femenina en que se hace claramente visible su poder sobre lo representado.

Janine Antoni (1964) o Jana Sterbak podrían configurar los dos polos opuestos de una meditación que versa también sobre el cuerpo femenino y su cuidado. La primera propone a nuestra vista imponentes bloques de chocolate o grasa --"Chocolate Gnaw", "Lard Gnaw" (1992)-- al modo de piezas minimalistas. Salvo que las huellas que muestran hablan de manos y dientes, de deleite, de acumulación. La cultura que critican sus piezas es la que privilegia un ideal femenino de juventud y belleza. En esta sociedad patriarcal una mujer gorda está destinada al fracaso social. Sterbak ha centrado su obra en una meditación sobre el cuerpo como carne, y en este sentido, como materia susceptible de descomposición, por más que los estereotipos de belleza le muestren inmutable. "Vanitas. Vestido de carne para un albino anoréxico" (1987) --título que es una descripción casi literal--, como todas sus obras es de gran impacto visual en su extrema sencillez.

La problematización del cuerpo y su construcción como lugar del deseo masculino alcanzan un límite difícil de superar en obras como la de la francesa Orlan, que a través de la cirugía ha ido convirtiendo sus facciones en una colección de citas del paradigma de belleza femenino a través de la historia. Como señalaba Estrella de Diego, la performer parece "convertir en realidad tangible la máxima de Zeuxis: la mujer más bella será aquella compuesta por las partes más bellas de las mujeres más bellas... No sólo bellas sino clásicas y, por tanto, probadamente bellas" (13). Se trata pues de una burla terrible del afán masculino de convertir en objeto de consumo estético a la mujer, que revela la dimensión cruel y físicamente agresiva del mismo.

Es Util la Pornografía contra la Pornografía?

Pocas artistas como Sue Williams (Chicago, 1954), muestran con tanta dureza sus puntos de vista sobre la condición de la mujer, los abusos del poder blanco y masculino, y su monopolio de la imagen. Las obras de Williams, que van desde "cuadros" a intervenciones murales, toman sus recursos del cómic y el grafitti, combinando imágenes y textos, con un estilo descuidado y caótico aunque de gran destreza dibujística. Muchas de sus imágenes son pornografía caricaturesca, que realizadas por una mujer y con una agudeza crítica como la suya, resultan tremendamente inquietantes para un espectador convencional. "Are You Pro Porn or Anti Porn" (1992) o "It's a New Age" (1992) son obras explícitas en sus intenciones que funcionan como narraciones visuales completas.

A diferencia de Williams, Marlene Dumas realiza una obra de contenido pornográfico crítico, "Porno en Collage" (1993) por ejemplo, que sin embargo resulta difícil de distinguir de la mera imagen pornográfica al uso.

Notas

(1) Citado por Craig Owens, "El discurso de los otros. Las feministas y el posmodernismo". En Hal Foster ed., La Posmodernidad, Barcelona, Kairos, 1985, p. 95

(2) Ibidem, p. 96. La interpretación de Owens del pensamiento kantiano le traiciona en lo esencial, pues fundamenta la

universalidad del juicio de gusto en los términos empiristas-psicologistas cuya validez rechazó Kant.

(3) H. Cabello y A. Carceller, "Feminismos: más allá de la utopía", en Creación no. 13, Madrid, Instituto de Estética, 1995, p. 20.

(4) Bad Girls, catálogo de la exposición comisariada por Marcia Tucker para The New Museum of Contemporary ART, 1994

(5) Olivares, R. "Louise Bourgeois", Lápiz, 37. p. 84.

(6) Chadwick, W., Op. cit., P. 355.

(7) Lucy Lippard Get the Message. A decade of Art for social change, Nueva York, E.P. Dutton, 1984, p.143.

(8) Gómez Reus, T., "Nancy Spero y las imágenes de la mujer", en Canelobre, 23-24, Valencia, Instituto Juan Gil Albert, 1992, p. 128.

(9) Domini Públic, 1994, p. 86.

(10) Hélène Cixous, citada por Craig Owens, Op. cit., p.120.

(11) Pérez-Carreño, F., "¿Porque Sherman y no más bien Madonna?", La Balsa de la Medusa, n. 26-27, Madrid, 1993, p. 96.

(12) Tanner, M., "Mother Laughed: The Bad Girls' Avant Garde", en Bad Girls, p. 76.

(13) De Diego, E., "Ver, mirar, olvidarse, reconstruirse", 100%, Sevilla, Junta de Andalucía, 1993. p.35.

2.2.2.3. MIRADAS Y CULTURAS REAPROPIADAS: PANORAMA ESPAÑOL

Si bien en otros capítulos resulta difícil establecer una nómina de artistas españoles que trabajen sobre el tema correspondiente, este no es el caso si tratamos de la problematización del género y la reivindicación feminista. De hecho, el problema puede llegar a ser el contrario. Si no abundan los artistas comprometidos con el ecologismo ni con la lucha contra el SIDA, sí lo hacen aquellas preocupadas por la condición de la mujer, o cuya obra reivindica su derecho a la diferencia. Las instituciones no son ajenas a este fenómeno, ya que desde ellas se ha propiciado una política de favorecimiento de la creatividad femenina, o al menos de su exhibición. En los últimos años han tenido lugar tres exposiciones importantes del trabajo de las mujeres: 100 %, comisariada por Mar Villaespesa en 1993 y que se centraba en artistas andaluzas, Arte/Mujer, en 1994, con ámbito estatal y, en 1995, Territorios Indefinidos, comisariada por Isabel Tejada y Eduardo Lastres, con proyección asimismo nacional (1). Su participación suma en total cincuenta y cuatro mujeres, cuatro de las cuales figuran en dos selecciones, y ninguna en las tres. Este dato es significativo, ya que sugiere una extrema diversidad de criterios. Ciertamente, mientras que 100 % y Territorios Indefinidos utilizan una cierta perspectiva feminista, Arte/Mujer simplemente se ocupa de mujeres artistas. Y por suerte -en nuestra opinión- el arte hecho por mujeres no da siempre como resultado arte feminista.

De los/las cinco artistas de nuestra selección, dos no figuran en ninguna de las tres exposiciones citadas. Nuestro criterio ha sido tratar de combinar calidad con diversidad de lenguajes artísticos y enfoques conceptuales, es decir, realizar una selección representativa. Así, presentamos a artistas que

utilizan la pintura, la instalación, el objeto, la escultura para ocuparse de aspectos diversos relacionados con lo femenino: su representación, su sensibilidad, su mirada. Nos hemos centrado en artistas cuya creación se inscribe globalmente en la problemática de este capítulo, dejando de lado a quienes la han tratado sólo de forma ocasional. En todo caso parece que, aunque con décadas de retraso, nos encontramos en un momento de interés creciente entre nuestros artistas por la construcción del género y la temática feminista. Ello hace pensar que a los ya conocidos se incorporarán nombres nuevos, y que trayectorias que hoy sólo tanteán estas cuestiones irán afianzándose en ellas.

Los Iconos Recontextualizados

Juan Luis Moraza (Vitoria, 1960) es un caso atípico dentro del arte de contenidos feministas. Y no sólo por el hecho de que es varón, aunque desde un punto de vista "esencialista" del carácter de los géneros podríamos pensar que este es el motivo de ciertas peculiaridades de su obra. Esta se basa en un denso y elaborado desarrollo conceptual y crítico: un estudio de la representación femenina desde las venus paleolíticas a los iconos contemporáneos, pasando por la imaginería religiosa medieval y renacentista y deteniéndose especialmente en la barroca -Bernini-, tema al que ha dedicado una investigación académica. Moraza analiza estas representaciones con ayuda del mismo instrumental que el feminismo, y con parecidas conclusiones. Muchas de sus piezas no son sino la plasmación visual de las mismas. En otros casos la reflexión teórica se funde con la representación, de manera que puede recordarnos a las pizarras con diagramas de Beuys, que son documentación con estatuto de obra de arte. El

"Progetto di restauro tessuale" contiene ambas posibilidades. La diferencia estriba en que en el caso de Moraza no se elaboran ante un auditorio, sino en la mesa de trabajo.

Moraza inició su actividad artística inmerso en la corriente minimalista. En 1980 cofundó con Marisa Fernández el C.V.A. (Centro de Vigilancia Artística), que desarrolla una labor plástica y también teórica, de investigación y reflexión sobre el arte contemporáneo. Será al regreso de una estancia en la Academia de España en Roma, cuando dará a conocer la obra a que nos vamos a referir.

En 1993 presentó en la galería madrileña Elba Benítez la exposición "MA (non é) DONNA". A las piezas les acompañó un libro en que se exponía la profusa argumentación de la que parten, aunque en ningún momento el objetivo del texto sea explicarlas. Moraza sostiene que la evolución de la imaginería femenina en las sociedades primitivas está ligada estrechamente a las fluctuaciones de las tendencias reproductivas, pasando de una finalidad estimulante, a otra contraceptiva. La iconografía posterior consagra lo que el artista llama "interpretatio neolítica", que comporta una discriminación femenina cuyo origen último son las tácticas de gobierno de la natalidad. Control, pero también, culto a la reproducción, que plasma a la mujer como icono estimulante, que, contradictoriamente, se disimula en -o sirve de- soporte para mensajes de inhibición. Podríamos decir que el objetivo último de su creación artística es poner en práctica una operación de desvelamiento de esa motivación del arte que tiene el cuerpo femenino como tema. Es, por tanto, un trabajo deconstructivo, desarrollado con el mismo lenguaje que el discurso que trata de desmontar. El "Progetto di restauro tessuale" contiene una serie de fotocollages en los que cuadros con escenas religiosas -Anunciaciones, Madonnas- son interpoladas

con imágenes estrictamente contemporáneas, de lo que resulta un significado nuevo para ambas: el común y auténtico, a ojos del artista. "La Madonna della Meta" y "Madonna della Stimolazione" son buen ejemplo de ello. En "Schema di restauro dal Bernini" - que adelanta el contenido de su proyecto posterior, "Ornamento y Ley"- sobre el rostro de su Santa Teresa se superpone un diagrama del proceso del orgasmo femenino, lo que produce un choque de códigos, una inmediatez de la argumentación (Fig:19). No se añade nada a las interpretaciones ya conocidas sobre esta escultura, pero el comentario adquiere el mismo estatuto que lo comentado. La versión tridimensional de estas piezas es una serie de figuras de pequeño formato -típicas de los juegos infantiles- que se han cruzado con imágenes de vírgenes procedentes del catolicismo kitsch. Las vírgenes comparten sus cabezas con soldados o animales, cuyos cuerpos quedan en posición perpendicular a aquellas. Moraza ha prestado atención especial en su texto a un tipo de esculturillas paleolíticas de forma vulvar y dimensiones minúsculas -algunas no pasan del centímetro y medio-, relacionándolas con los pequeños cantos rodados que los nómadas introducen en el útero de sus camellas para evitar el embarazo. Podría suponerse, por lo tanto, una finalidad -práctica o ritual- contraceptiva. Otras figurillas tienen, por su parte, senos esquemáticos y desproporcionados, lo que puede también interpretarse como una exaltación de los periodos infértiles de la mujer. La forma de operar con estas informaciones es realizar una secuencia en que utiliza dichos elementos (vírgenes interpoladas con estatuillas neolíticas (Fig:20), el característico paquete de la píldora anticonceptiva, un diafragma) bañados todos en pintura dorada, lo que les hace parecer coetáneos, y revela lo homólogo de su función. Un

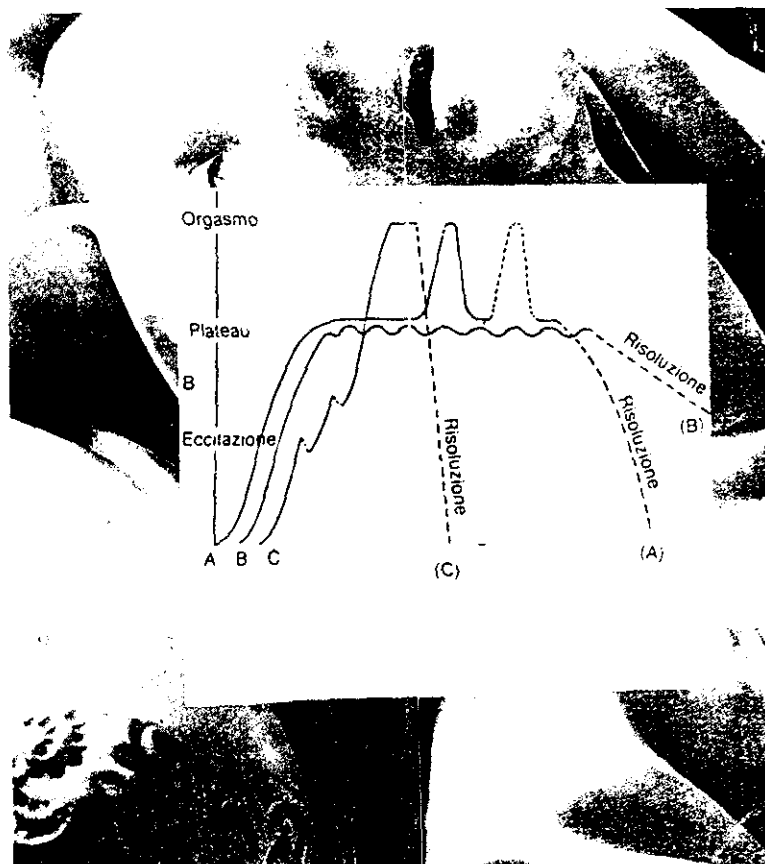


Fig: 19 JUAN LUIS MORAZA, "Extasis, status, estatua" (Proyecto de restauración textual), 1972.



Fig: 20 JUAN LUIS MORAZA, "Enseres Santos", 1991. (Detalle de Instalación).

fragmento de su libro resulta esclarecedor: "Pero es necesario valorar, además, la importancia de las imágenes como mecanismos capaces de garantizar la eficacia de los mitos, capaces de hacerlos persuasivos, seductores, hábiles para predeterminar la acción (ética), el pensamiento (lógico), y el sentimiento (estético) de una población" (2). La propuesta artística de Moraza consiste pues en la apropiación de imágenes ya existentes, fuertemente semantizadas, que el artista va a presentar en un contexto nuevo para dotarlas de significados imprevistos. Tanto las imágenes como el mismo recurso existen de antemano y Moraza no hace hincapié en su utilización. Una de las características del arte de los 80, como ya dijimos en la introducción, es recurrir sin prejuicios a la entera panoplia de técnicas y lenguajes preexistentes. En este caso los toma del pop, y establece así una continuidad con lo que ya es tradicional en el arte moderno. Patricia Gadea, de la que luego hablaremos, parte de presupuestos semejantes, aunque con resultados muy distintos.

El siguiente proyecto se presentó en la Sala América, de Vitoria, en el otoño de 1994. Su título es, como avanzamos, "Ornamento y Ley", y con las particularidades del mismo, sigue sin embargo pudiendo ser comentado en parte por unas palabras del texto de su anterior exposición: "Pues el significado de una imagen no reside únicamente en aquello que la imagen representa, o en aquello con lo que se asocia, sino también en cómo y cuándo diferentes tipos de imágenes son hechas y usadas, en qué contexto se inscriben y en qué sistema de intercambios simbólicos, económicos y políticos participa, qué tipo de efectos produce en el espectador (perceptivos, mentales, emocionales), y a qué estructura sirven estos efectos" (3). Se trata en esta ocasión de un trabajo de reflexión acerca de las representaciones del placer femenino en "tiempos de crisis", por así decirlo. Moraza sostiene

que en las épocas en que el sistema productivo y reproductivo atraviesa por problemas, se intensifica el erotismo en las representaciones. "Cuando la legitimidad del sistema, por causas de índole diversa, aparece desgastada (...) se hace necesario introducir mecanismos capaces de provocar ese vínculo, capaces de involucrar al espectador; para lo cual la representación debe ser extremadamente sensible a las debilidades, los sueños, las pasiones y la inteligencia del espectador al que van dirigidas. De este modo, las imágenes responden al espectador al mismo tiempo que lo educan" (4). La serie "Arqueología del placer" utiliza en varias piezas un elemento característico de Moraza, el tacón. Ya Marchán había escrito acerca de "Status, éxtasis, estatua" que el tacón femenino es psicoanalíticamente el signo que explicita la parte por el todo, y que sugiere "la falta" identificada en lo femenino (5). La pieza que comentamos consiste en una formación rectangular de varias docenas de tacones invertidos, de distintas alturas y perfiles, "masculinos y femeninos", en elocuente plasmación de cómo se construye artificialmente el género (Fig:21). En "Ornamento y Ley" se presentan variaciones en diferentes materiales de esta pieza ("Monumento a la estatua", "Estatuas y estaturas") y también piezas individuales como "estatua (arqueología del placer)", en que un fino tacón realizado en resina sintética translúcida, alberga una especie de hilo rojo, que se acumula en el extremo del mismo (Fig:22). La sencillez de la pieza multiplica su potencia. Las resonancias simbólicas del tacón como sustituto del falo se combinan con esa apariencia de termómetro desbordado, de lacónica sangría, e incluso de resto "arqueológico", como esos fragmentos de ámbar que contienen un insecto.

La obra de Moraza, decíamos al principio, es característica

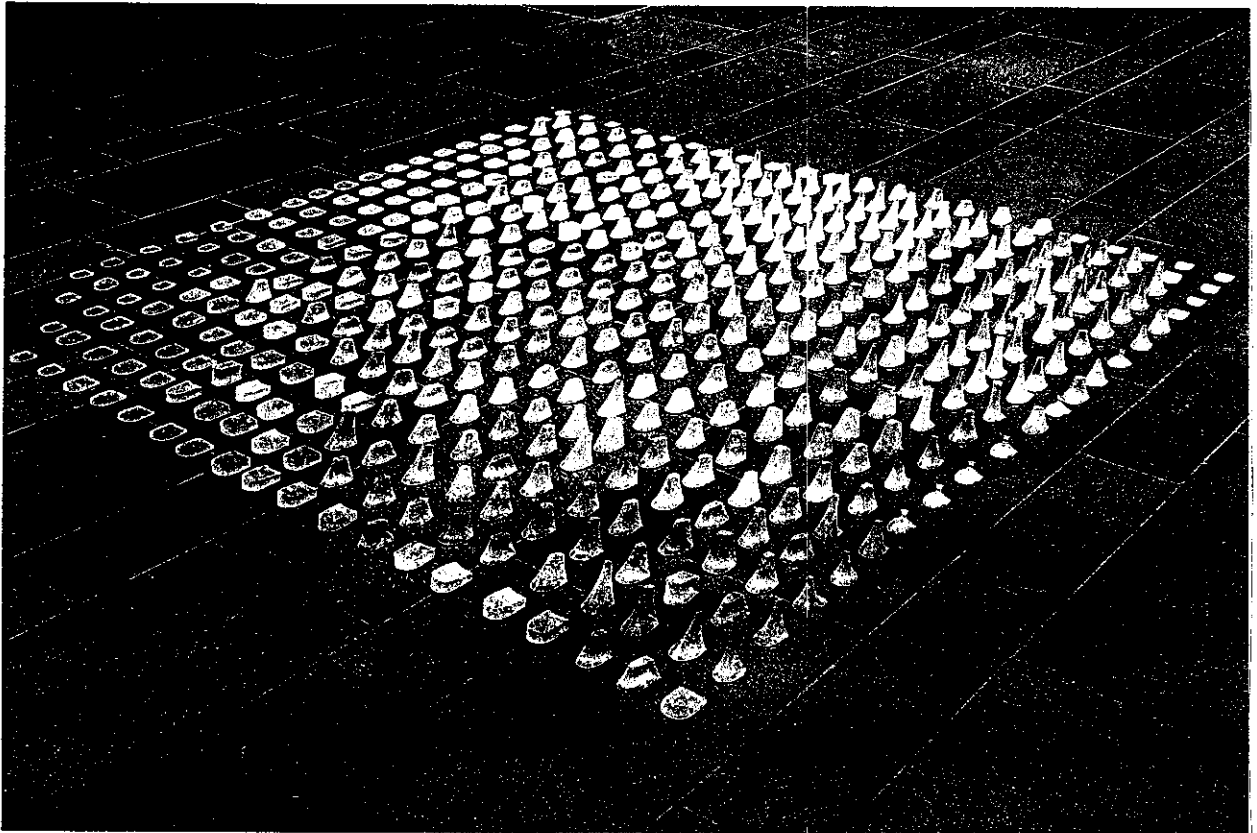


Fig: 21 JUAN LUIS MORAZA, "Extasis, status, estatua", 1994.
(Instalación).

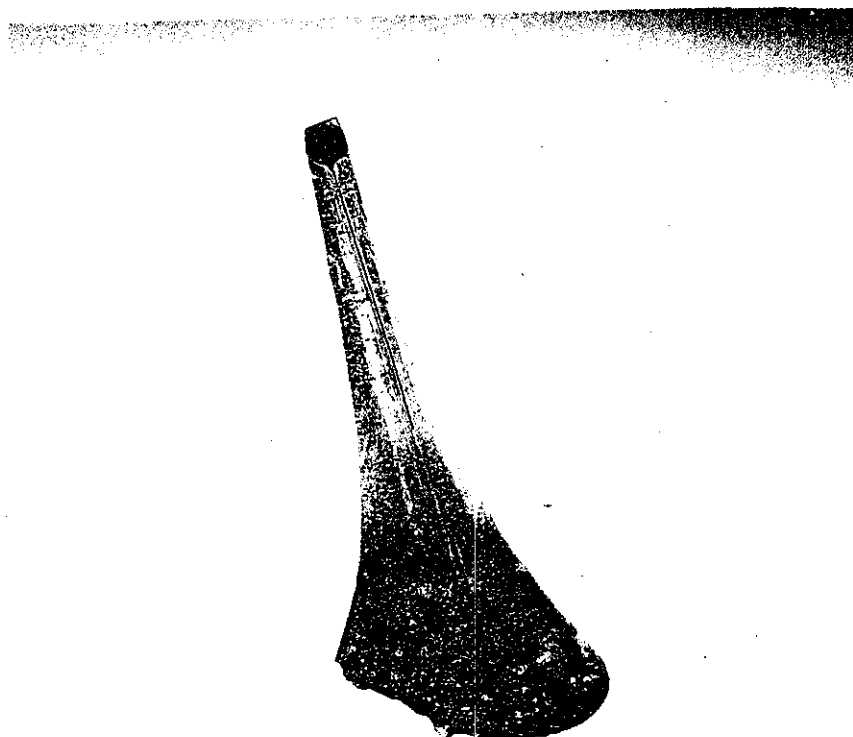


Fig: 22 JUAN LUIS MORAZA, "Estatua (Arqueología del Placer VI)", 1994.

en el ámbito del arte feminista y no sólo por que sea varón. Pensamos más bien en su contenido fuertemente intelectual, en el potente aparato teórico que la sostiene --y en nuestra opinión, a veces la debilita-. Ese conceptualismo extremo le convierte en una voz típicamente masculina hablando de cuestiones que suelen preocupar a su sexo contrario. Sólo en obras como las de Mary Kelly, ya citada, se encuentra una presencia teórica tan abundante. Moraza concibe sus textos como parte indisociable de sus piezas, lo que reduce a estas --que nos parecen de mayor interés que el material escrito-- a meros comentarios plásticos del mismo. Por otro lado, y esa es la clave, nuestro artista, independientemente de sus intenciones, no ha podido escapar de su propio condicionamiento. Sus obras son las de un feminista con mirada masculina, una mirada escrutadora que se interesa por el tipo de representaciones que ha conformado la mirada patriarcal, no por las genuinamente femeninas. Y ésta es una clara diferencia entre su obra y la de las artistas que ahora comentaremos.

Cultura de Masas versus Cultura Patriarcal

Patricia Gadea (Madrid, 1960) es la más genuina, entre las contadas representantes del feminismo en la pintura española actual (las otras serían Victoria Gil, Mercedes Carbonell o Salomé del Campo). Procede estilísticamente de la figuración madrileña, a lo que ha sumado una fuerte carga del Pop y del Expresionismo norteamericano. Para comprender sus planteamientos resulta imprescindible saber que formó parte de "Estrujenbank", un colectivo artístico al que también pertenecieron el pintor Juan Ugalde y el poeta Dionisio Cañas. Estrujenbank era manifiestamente hostil al sistema capitalista y su concrección en la institución del arte, y ya su mismo nombre sugiere una

predilección por la crítica ácida del consumo. Todos estos presupuestos seguirán presentes de uno u otro modo en los tres artistas -en el caso de Ugalde podremos verlo en detalle en el capítulo correspondiente-.

El primer rasgo que destaca a la hora de caracterizar su obra es la constante utilización de imágenes prestadas de otros contextos. En una conversación con Guillermo Paneque, en 1985, la artista declaraba: "En un mundo saturado de objetos, pinto sobre diseños de muebles o planos de casas inventadas". Y también: "Introduzco a Tom y Jerry porque el espectador se identifica así con el personaje, y surgen otros muchos significados ¿para qué inventarse más personajes cuando ya hay tantísimos inventados! Utilizo también iconografía de otros pintores"(6). Esta reticencia a la producción de imágenes, prefiriendo reciclar las ya existentes es, en cierto modo, una actitud "ecológica" ante la iconografía, pero como queda de manifiesto, responde más bien a una estrategia artística: explotar las reacciones del espectador ante imágenes que ya ha contemplado. Esta "revisión" constante de imágenes de amplia circulación, que caracteriza el arte "posmoderno", se lleva a cabo en un territorio particular, el de la cultura popular más básica. Como dice expresivamente Fernando Huici "no ya Marilyn ni su Majestad la Reina de Inglaterra, sino Mortadelo". Efectivamente: personajes del TBO, y Tom y Jerry, pero también Winnie the Poo -el oso de los cuentos infantiles-, carteles de circo, y esos paisajes que te regalan comprando el marco. Toda una panoplia iconográfica que utiliza Gadea más que como defensa de lo popular, como alegato antielitista -una actitud que comparte con los que fueron sus compañeros en Estrujenbank, cada cual a su manera-. Este tipo de planteamientos son los que

dieron origen a acciones como la creación de la efímera galería de arte Mary Boom, que existió durante unas horas en un pasadizo subterráneo que conducía al Retiro madrileño -y en la que expusieron sus obras Gadea, Maldonado, Dimas, Fernández Arias y Ugalde-.

La forma de introducir estas imágenes prestadas en sus lienzos ha ido sufriendo una evolución a lo largo del tiempo. En la serie "Europa" utilizó carteles de circo de forma que estos mantenían su identidad y protagonismo, sirviendo casi de soporte a la pintura. En las obras expuestas en La Cúpula (1986) los paisajes kitsch se integraban perfectamente como un elemento más de la escena pintada, aunque con rupturas estridentes de significado -un bodegón convertido en accidente-. En la serie "Diosas, madres, ramera y esposas" (1994) y en su reciente muestra de Masha Prieto (1995), las imágenes propias y ajenas quedan flotando sobre coloridos difusos y atractivos, que no funden ni conectan los elementos entre sí. Es lo que la artista llama "perspectiva satélite", que según sus palabras se consigue de este modo: "arroja el ojo derecho por la ventana hasta que llegue más allá de la atmósfera. Desde allí traza la perspectiva. Deforma el globo terráqueo, unta una tostada con montañas amargas" (7). El resultado puede recordar a David Salle, salvo que las imágenes de la propia Gadea utilizan el lenguaje del cómic y sus convenciones gráficas.

El lienzo "Diosas, esposas, ramera y esclavas" (1993) reúne cuatro imágenes cuyo significado no es del todo previsible (Fig:23). Dos de ellas son claramente identificables con la diosa y la ramera del título, mientras que las restantes son una atractiva figura femenina empuñando una escoba, y un payaso sobre cuyo rostro una circunferencia blanca indica "tu foto aquí". Una elección meditada asignará finalmente a esta última la categoría



Fig: 23 PATRICIA GADEA, "Diosas, esposas, rameras y esclavas", 1993. (Técnica mixta/lienzo).

de esposa, pues parece imposible que sea la esclava. ¿Qué es la esposa pues? Un payaso sin rostro, la figura menos individualizada de las cuatro, la única ridícula, la única que representa abiertamente un papel -tan importante como subvalorado-. Y es con la única con la que se obliga a identificarse al espectador. La multiplicidad de papeles y funciones que debe desempeñar una mujer ha dejado, a partir de un momento, de vivirse con resignación: "No puedo ser tantas cosas. No puedo ser algo para cada uno... Mujer, seductora, artista, esposa, ama de casa, cocinera, vendedora, todo eso. Ni siquiera puedo ser yo misma o saber quién soy", escribía Eva Hesse en su diario de enero de 1964 (8).

En el caso de Gadea esta incomodidad se resuelve por la vía del humor, de la caricaturización de estos distintos personajes. Pero en su ironía hay un desgarramiento innegable. Otra obra de la misma serie: "¿Porqué el dolor continúa si nos despertamos inmediatamente después de haber soñado el acto doloroso?" (1992) es la compleja representación de una pesadilla. Sobre un fondo colorista se han dibujado un tropel de animalillos antropomorfizados, larvas y homúnculos, que huyen despavoridos. A la derecha, un torso tocado con un sombrero, tiene en lugar de rostro los genitales masculinos (Fig:24). El protagonismo del lienzo lo ostentan dos composiciones cuyo centro son sendas fotografías: la superior es de un militar a caballo -¿el general Franco?- en las fauces de un monstruo. La de abajo es una calavera ataviada de forma inequívocamente femenina. La composición recuerda a Clemente, o a Sue Williams, en la acumulación de figuras inconexas y flotantes. No intentaremos una interpretación psicoanalítica de este "sueño", basta verlo para comprender que se despertará de él con sobresalto. Pero si hay



Fig: 24 PAÍRICIA GADEA, "Porqué el dolor continua si nos despertamos inmediatamente después de haber soñado?", 1993. (Técnica mixta/lienzo).

que valorar lo adecuado de la representación para un sueño: incongruencia, imposibilidad de racionalizar u ordenar la secuencia. Provoca estupor y desagrado, sin saber bien porqué. La representación del hombre es ya una opinión sobre el mismo: es un ser reducido a su genitalidad, de la que la persona es mero soporte. Y un soporte, por cierto, imposible de respetar: frágil, enfermizo, achulado.

Es en la muestra de Masha Prieto antes citada donde Gadea logra decir con un lenguaje propio un mensaje más personal. Dos temas se repiten en ella: la vida doméstica como esclavitud o cárcel, y el tránsito de la adolescencia a la madurez como acto de aceptación del pragmatismo adulto, que implica la pérdida del idealismo a cambio de la integración en la realidad. La técnica es la habitual, y en este caso puede pensarse que ese contraste entre fondos vaporosos y magmáticos, y la definición de los personajes evoca con cuánta sequedad se impone lo práctico sobre lo maravilloso. Porque una de las innovaciones de esta serie son los mecanismos y artilugios del todo peregrinos que aparecen en muchos de los lienzos, que recuerdan a esa sección llamada "los inventos del TBO". El otro hallazgo feliz es la utilización de un conocido personaje femenino de esas mismas páginas, que en ellas aparece como prototipo de madre-ama de casa, siempre irascible. Aquí continuará sus andanzas. En "N" la protagonista escapa a través de la techumbre de un confortable living-room burgués, esquivando una especie de trampa que se supone ideada para cazar esposas díscolas. Hay humor en el personaje y en el diseño de la trampa, pero alude a un enfrentamiento dramático de la mujer con su realidad. La vida aparentemente fácil es asfixiante, pero resulta más complicado librarse de ella que soportarla. Otro cuadro lleva un título que deja bien claro cuál es la preocupación de Gadea: "¿Por qué seguir siendo ingenuo-tierna a

los 35?". Y aquí radica, a nuestro modo de ver, la clave del planteamiento de esta pintora. Su obra, con ser fuertemente crítica con el orden social impuesto por los hombres, no es nunca agresiva ni destructiva. No lo es y no lo quiere ser, y sin embargo, ello le plantea a la pintora serias dudas sobre la viabilidad de su actitud. Gadea trata de no contaminarse de eso mismo que intenta combatir, lo cual resulta una tarea sumamente delicada. Parece tener presente el consejo de la cantante Mercedes Sosa: "Hay que luchar sin perder la ternura". El idealismo, los referentes al tránsito de la infancia a la edad adulta, el sentido del juego, de la broma, están tan plasmados en su obra como en los planteamientos que la guían.

¿Es Posible un Minimal Femenino?

La obra de Ana Prada (Zamora, 1965) no versa sobre el feminismo. Tratándose de piezas que podrían encontrar su lugar dentro del minimalismo, ascéticas por tanto, y no literarias ¿por qué la incluimos en este capítulo? La razón estriba en el lenguaje utilizado, más que en el mensaje. Y está por las mismas razones que podría estar Eva Hesse o Rosemarie Trockel. Toda la obra de Prada reposa sobre la reutilización de objetos de uso común, doméstico y trivial, asociados directamente al universo femenino más vulgar. Bolsas de papel, sobres, pinzas de ropa, plastilina, esponja, biberones. Materiales pobres tratados con una sencillez consecuente, con una técnica "casera". Las piezas de Prada son artefactos de apariencia engañosa y recóndita utilidad. La descripción de alguno de ellos hará entender mejor lo dicho. Una trenza que ocupa el ángulo de dos paredes de una habitación, y que vista de cerca resulta hecha de rulos

("Trenza", 1994). Una pieza triangular adosada a la pared, que parece una ración de tarta de limón ("Pieza dulce", 1992), resulta estar hecha de esponja y escayola (Fig:25). También, vertical en la pared, podemos observar una cenefa que no sabemos si representa un cienpiés, una sutura arquitectónica o un mecanismo de sorprendente levedad. El "Busano geométrico" (1994) resulta ser una composición de pinzas de ropa dislocadas y engastadas en silicona (Fig: 26).

Objetos vulgares que se utilizan de forma seriada, obsesivamente repetitiva, organizados de forma insólita, extravagante y antinatural. El resultado es, como decíamos, un artefacto. Según Sánchez-Durán "estos objetos, más que objetos son actos de impertinencia semántica debido a la síntesis predicativa extravagante que pone juntos, en nueva unidad, aspectos heterogéneos que a primera vista parece un sin sentido reunir. Pero... lo que aparece es un nuevo sentido...el mundo reorganizado y redescrito después de esa irrupción que puebla lo real ya siempre de otra manera" (9). Y en esta última frase está una clave, esencial en nuestra opinión, para entender la obra de Prada. ¿Cuál es ese nuevo sentido? ¿De dónde proviene? La respuesta a la segunda pregunta es clara. A diferencia del ready-made duchampiano, cuyo significado habrá sido conferido extrínsecamente -es lo que es en relación a un orden cultural que le cataloga como urinario o como obra de arte- estas piezas llevan su sentido en ellas mismas: su ser es producir un sentido que a su vez no existiría sin las piezas. Son pues objetos autónomos que el espectador lee como metáforas, y que encubren un significado que no podría ser enunciado de manera directa o natural. Estrella de Diego ha realizado una lectura en clave feminista de alguna de estas piezas. "En 'Trenza' la metáfora se convierte casi en metonimia. Se trata de una trenza cortada

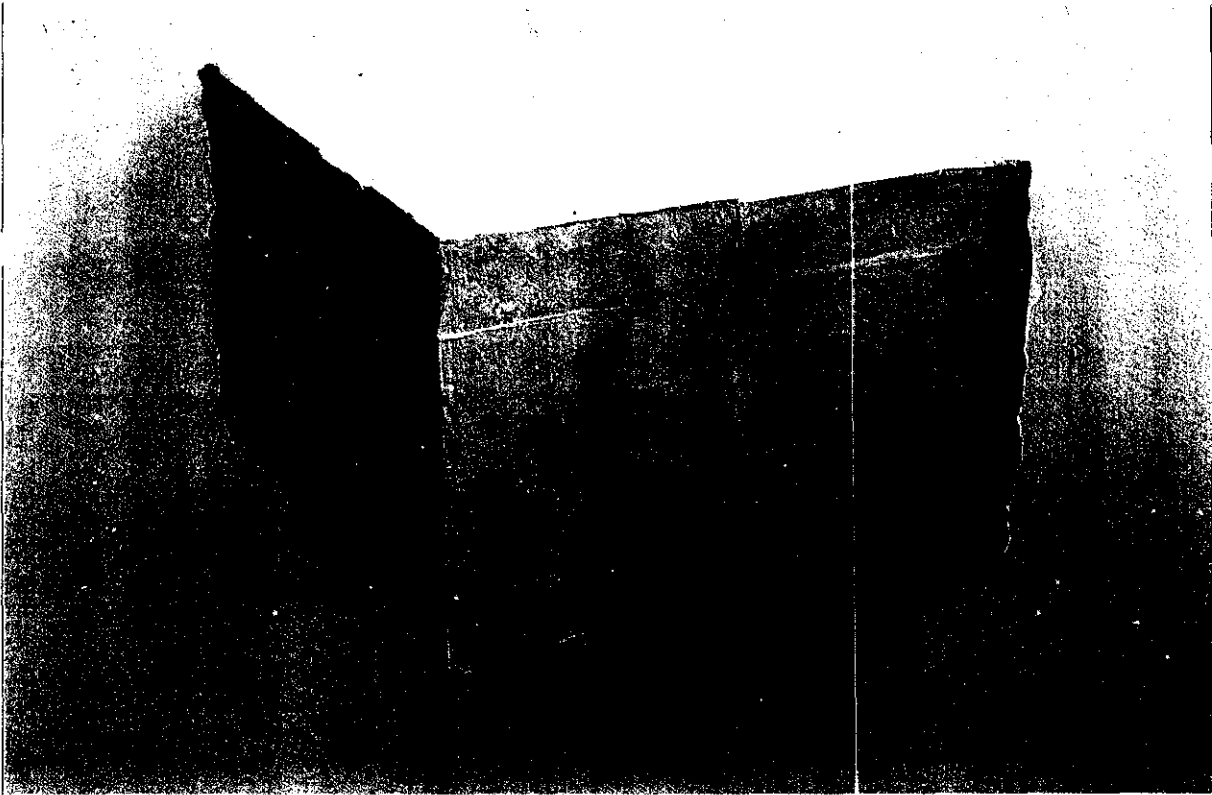


Fig: 25 ANA PRADA, "Pieza Dulce", 1992. (Instalación).

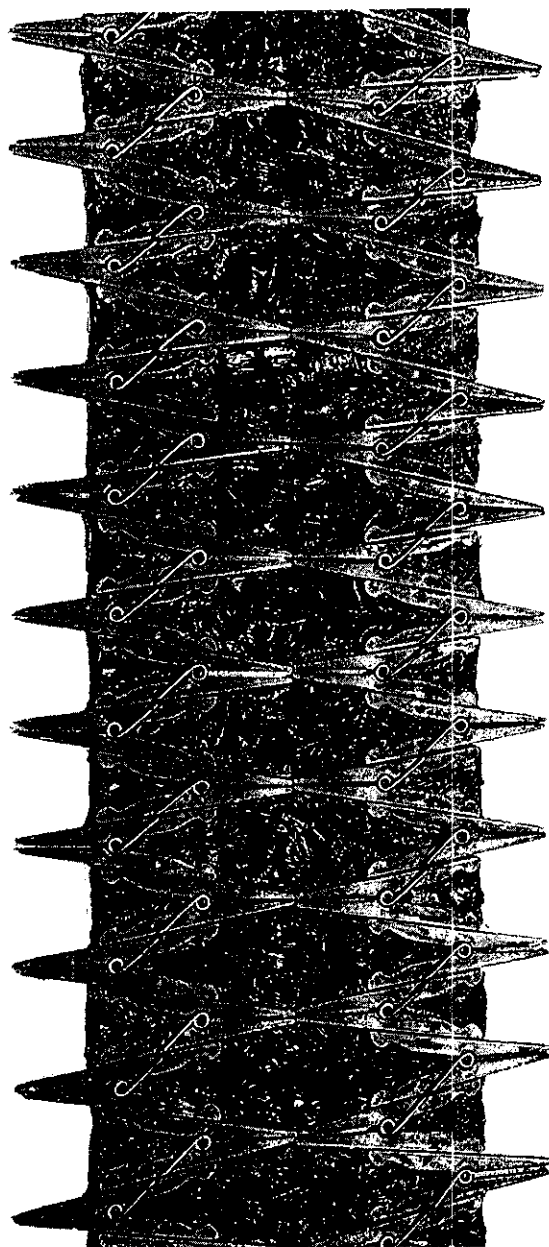


Fig: 26 ANA PRADA, "Gusano geométrico", 1994. (Detalle de instalación).

construida por rulos -el pelo cortado, con todas las derivaciones históricas que tiene en la construcción de lo femenino-. Lo fascinante de esta metáfora, en su aparente simplicidad, procede precisamente de la serie de contradicciones que la rodean...el pelo trenzado no admite rulos" (10) (Fig:27). Quizá se trata pues de metaforizar la victoria de lo artificial sobre lo natural en la construcción de lo femenino, pero también puede tratarse de una negación apriorística de lo natural.

En nuestra opinión, como ya hemos dicho, esa lectura feminista es previa, y extensiva a todas sus piezas, precisamente por el qué y el cómo de su configuración. Es una sintaxis femenina para palabras del minimal y el covera, con la que Prada desarrolla una versión sensorial y corporal de los mismos. El ready made y el minimal se basan en la indiferencia visual y la falta de emoción estética. Nada de esto puede decirse de las piezas de Prada, cuyas cualidades plásticas son tan notables y tan variadas (ritmo, color, tactilidad) que invitan a ser apreciadas por distintos sentidos. Su pretensión no es rescatar lo doméstico llevándolo al museo. Las piezas son de una modestia y sencillez que parece burlarse del eminente estatuto de obra de arte al que han sido alzadas. Son además extremadamente frágiles, de limitada pervivencia, de modo que es sólo durante un breve espacio de tiempo que sus componentes duran constituidos como objeto estético, luego serán otra vez indiscernibles de sus congéneres. Esto es así porque las piezas se construyen in-situ casi siempre, y se destruyen al desmontarlas. A caballo pues del objeto poético y la metáfora visual, la de Prada es una muy consistente exploración del medio escultórico. Llegados a este punto podemos quizá responder con más elementos de juicio a la pregunta inicial. Prada, como otras artistas -Rachel Lachowitz o

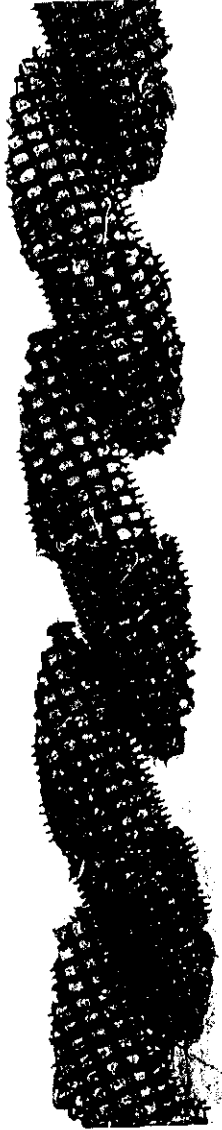


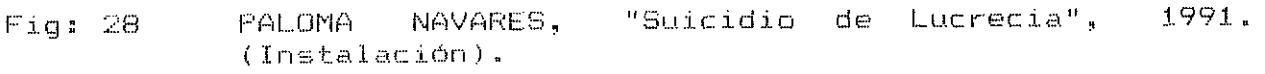
Fig: 27 ANA PRADA, "Trenza Azul", 1994. (Instalación) (detalle)

Andrea Zittel (11)- explora las posibilidades del minimalismo desde una posición de género. Estamos de acuerdo con que no es posible establecer los límites de un lenguaje artístico femenino, pero sí podemos ver cómo, al utilizar determinados materiales y ciertos mecanismos, una obra inscrita formalmente en el minimal se carga de contenidos afectivos que traicionan la mudez característica de este estilo.

Canon y Kitsch

Paloma Navares (Madrid, 1947) ha recorrido un largo trayecto hasta realizar las obras que aquí comentaremos. Su trabajos en ámbitos como el video, la performance o el teatro, así como una breve incursión en la pintura, han desembocado en un peculiar género de instalaciones, completamente característico, y dentro de él continúa su evolución.

Se trata en unos casos de retablos, en otros de ambientes, y en otros, finalmente, de instalaciones en el sentido en que solemos entender esta palabra. En todo caso, dos son los elementos constantes: imágenes de la mujer recogidas a lo largo de toda la Historia del Arte, desde Durero a Mappelthorpe pasando por Man Ray; por otro lado, materiales decorativos y medios técnicos absolutamente contemporáneos. El trabajo de Navares en los primeros noventa fue componer lo que llamábamos retablos y ambientes. Paneles de materiales sintéticos que imitan piel, madera o mármol, sirven para encuadrar reproducciones - fotocopias- de Venus de Tiziano o Ingres, Majas de Goya, o la Lucrecia de Cranach (Fig:28). Juego de espacios y proporciones en las que lo ornamental del material utilizado realza la imagen, que suele estar cuidadosamente enmarcada ("Cama de granito negro", 1991), y a veces adornada con un jarrón con flores



("Beautiful and most beautiful", 1990). En algunos casos, los pedestales son los que se convierten en marco o soporte ("Paisaje con figura", 1992). En otros, la imagen centra la atención de toda una instalación ("Habitación en silencio", 1990). Aparecen ya en 1990 los cilindros de celuloide encerrando las imágenes ("De Adán y Eva en otros paraísos", 1990), que terminarán por adquirir un papel preponderante en sus últimas piezas. Como vemos, existe una tendencia estetizante, decorativista, que suele estar asociada a una actividad femenina sofisticada y culta, pero que no alcanza nunca la categoría de arte. Siempre está presente una tensión especial entre los diversos materiales utilizados. Estos son del tipo de formicas y falsas pieles que suelen considerarse la quintaesencia del kitsch. Aquí, sin embargo, están tratados con una sobriedad y elegancia que evitan rotundamente caer en él. Las mismas reproducciones de cuadros célebres logran esquivarlo, debido a que muestran descaradamente su carácter de modesta copia. Las guirnaldas de lucecitas entre las flores caminan por el mismo filo de navaja. Y, por otro lado, está el juego permanente de burlar abiertamente la naturaleza con materiales espúreos. Una contradicción que es eco de la que existe entre cultura de calidad y de masas.

Es difícil imaginar cómo con todos estos condimentos las piezas de Navares consiguen ser cálidas y hermosas. Su concepto es altamente intelectualizado, pero las formas son joviales gracias a la ejecución limpia y distante. Se trata desde luego de un trabajo de apropiacionismo, de explotación de estereotipos visuales fraguados sobre citas de la Historia del Arte. Imágenes de mujeres reiteradas una y otra vez hasta conseguir fijar un canon, valoradas hasta la exasperación con ayuda de materiales lujosamente pobres, cuyo resultado no se sabe si es irónico o

sincero. Pero la intención se aclara en otras piezas. "El baile" (1991) y "Habitación con cuatro esquinas" (1992) consisten en sendas figuritas -bailarinas- sobre ménsulas rococó -una adosada a una pared blanca, la otra a un profuso papel floreado- a una altura inalcanzable para el espectador. Se trata del estereotipo de lo femenino en la posición que le ha otorgado la sociedad que le produce: inalcanzable, preciosista, estático, inverosímil en un equilibrio precario y forzado. Definitivamente confinado en una postura de exhibición.

Si el resultado -la obra- de Navares, no es Kitsch, sin embargo sí que juega conscientemente con esta categoría: tanto las imágenes como los materiales utilizados la encarnan, por cuanto son versiones accesibles a todos de lo que tradicionalmente ha pertenecido a la cultura elitista: pintura académica, maderas nobles. En la sociedad actual el público "no educado" intenta disfrutar de esta cultura, pero carece de la capacidad/posibilidad de hacerlo en su estado original. En el cual podrían extraer de ella valores críticos o experienciales, que así quedan reducidos a un mero alivio o entretenimiento. "El Kitsch está destinado a aquellos que insensibles a los valores de la cultura genuina, están hambrientos sin embargo, de la diversión que sólo este tipo de cultura puede proporcionar" (12). Proque no es posible apreciar las obras de Cranach o Ingres sin una cierta educación superior, que sigue siendo un patrimonio de clase, más allá de la básica que en Occidente se ha hecho extensiva a toda la población. La alta cultura se hace apta para el consumo de masas convertida en tópico, en cita que no busca sino el reconocimiento del espectador, no la inteligencia de su significado. La esencia del Kitsch es esa posibilidad de reconocer algo que nunca ha conocido. Las copias visiblemente "falsas" de los cuadros originales, las versiones plásticas de

maderas valiosas, las flores artificiales de las que emana un aura eléctrica, ya que no su esplendor natural, están dispuestas por Navares en un mismo plano conceptual, tan evidente y esteticista, que constituyen una burla de cualquier pretensión de verosimilitud. Son una parodia del esfuerzo popular y femenino de hacer suyos rasgos que siguen perteneciendo a una cultura hegemónica y patriarcal. El hecho de que las mujeres se hayan apropiado de ellos como modelos estéticos, aspiraciones culturales o de estatus, no hace sino confirmar el alto grado de penetración que han obtenido. En la obra de Navares los elementos Kitsch se articulan con la sintaxis del arte formalista, de modo que la accesibilidad de estos vuelve a oscurecerse. La serenidad de las piezas es paradójicamente, lo que hace emotivos y carga de experiencia unos elementos que aislados serían incapaces de transmitir emoción alguna.

Las piezas más recientes de Navares abandonan la complacencia visual de las descritas. "Silent Stocks" (1993) (Fig:29) y "Les trois graces" (1994) (Fig:30) son cilindros de pvc en cuyo interior se enrollan imágenes, iluminadas por el tubo fluorescente que contienen. En la primera se trata de fragmentos de un cuerpo femenino de Ingres, de tonos rojizos. El título es suficientemente expresivo: almacén silencioso de miembros dispuestos para ser consumidos -visual y casi gastronómicamente-. La segunda encapsula tres cuerpos de mujer, y los cilindros suspendidos de sus ganchos correspondientes evocan frascos de suero. Pero también, en ambos casos, surge la asociación del encierro, de la botella que conserva un ser que no debe escapar, precioso y peligroso al mismo tiempo. Su visibilidad, la fragilidad del cristal resultan también amenazadores, esas mujeres confinadas por el arte patriarcal parecen dispuestas a

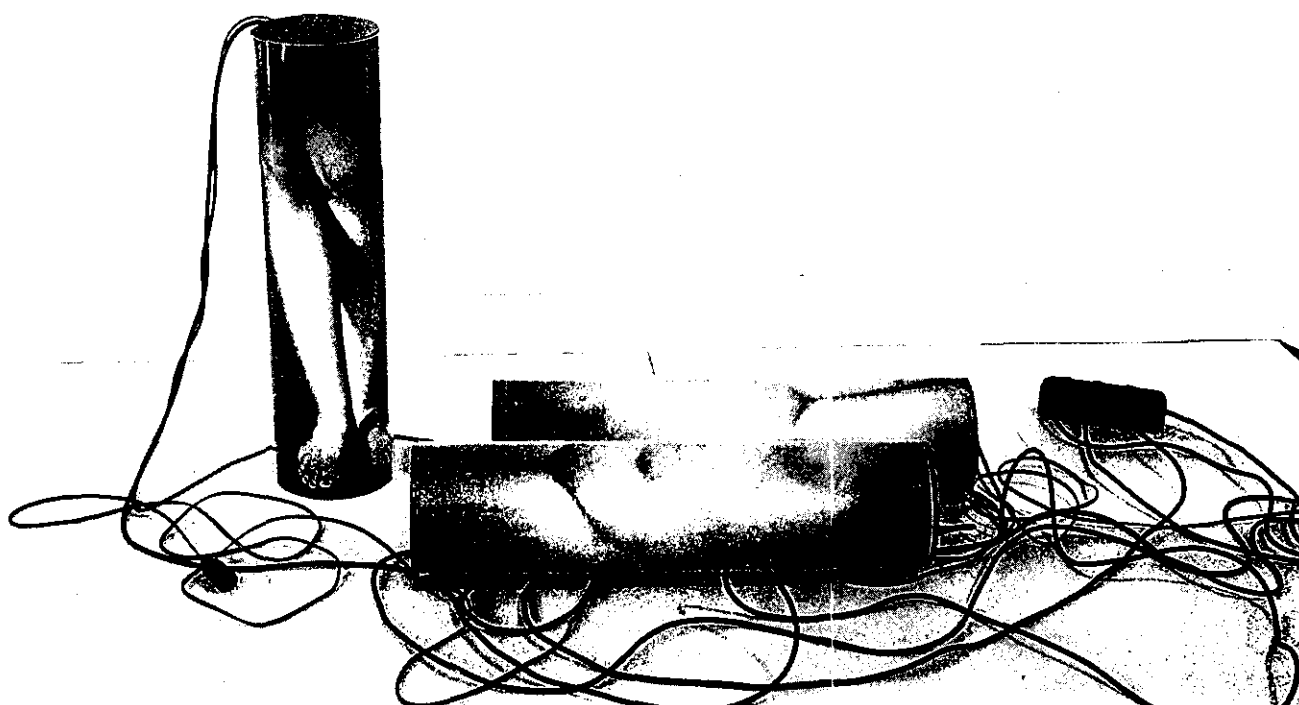


Fig: 29 PALOMA NAVARES, "Silent Stocks", 1993. (Instalación).

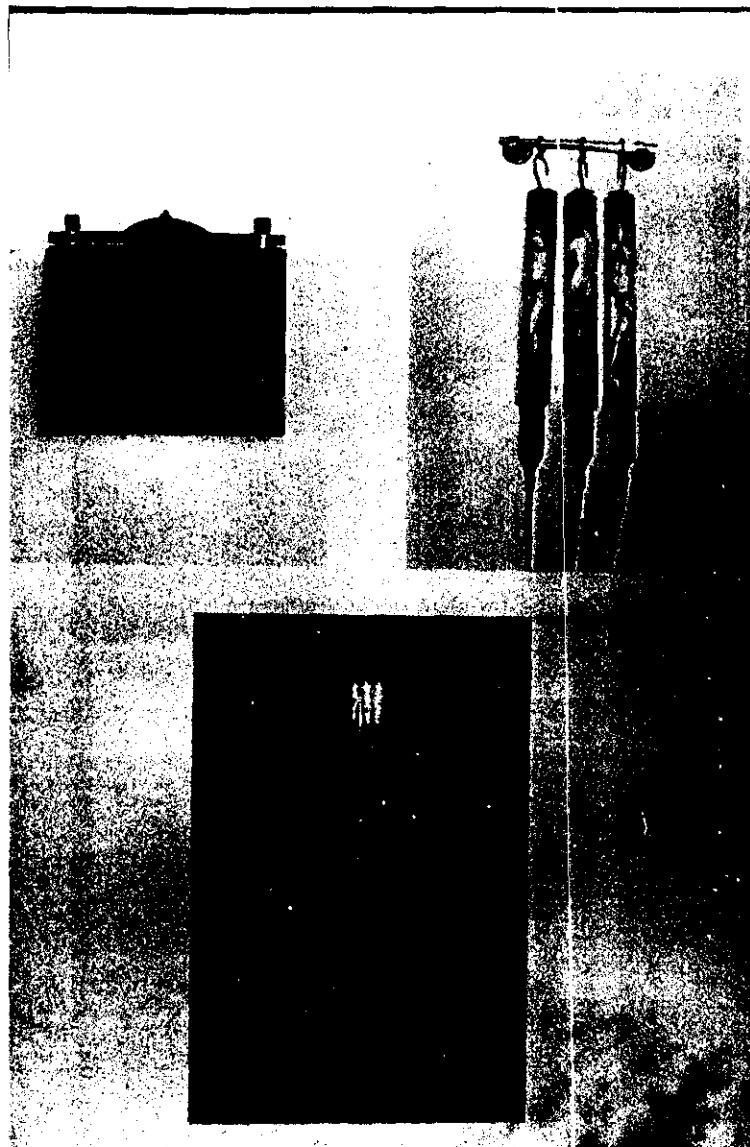


Fig: 30 PALDMA NAVARES, "Casa de Alma", 1994, (Téc.mix./Fot.)
"Les Trois Grâces", 1994. (Detalle Instalación).
"Les Trois Grâces", 1994. (Instalación).

escapar en cualquier instante, pasar de ser objetos de la representación a sus ejecutantes. Tal es el caso de Paloma Navares.

Mirada Masculina en Ojos de Mujer

Por su parte, Eulalia Valldosera (Vilafranca del Penedés, 1963) explora territorios especialmente difíciles: su propio cuerpo y los signos más obvios de la identidad masculina. Para el primer propósito utiliza proyecciones fotográficas, que al tiempo le presentan visible e inconsistente, material y espiritual, pues existe gracias a una luz que le traspasa. La artista es sujeto y objeto de la representación, actitud que se concreta gráficamente en piezas como "Espelma" (1990), en que se muestra una imagen de su vientre iluminado por una vela (Fig:31). Hay un juego semántico evidente en la forma fálica de esta y la cera -el esperma- que segrega. Y también está ese "mirarse el ombligo" -aunque sea a la luz de una vela- que es, dicho irónicamente, el trabajo de todo artista. "Esquina" (1991) consiste en la proyección de su cuerpo desnudo, sentado y con la piernas abiertas en ángulo recto, proyectado sobre el rincón de una habitación, de modo que cuerpo y piernas constituyen las tres líneas en que se cortan el suelo y las paredes. Se trata de una mujer "arrinconada", pero también de la matriz de las tres dimensiones del espacio, y recuerda esas "Mujeres-Casa" de Bourgeois, salvo que ahora la escena es interior. En "Columna" (1991) puede verse un cuerpo femenino -excepto la cabeza- sobre cuyas piernas, vientre y pecho se superponen tres encrucijadas de líneas perpendiculares. Parecen la sombra de una ventana emplomada, e inmediatamente lo asociamos a la visión voyeurística, o al cuerpo atado y fragmentado. Sin violencia, sin

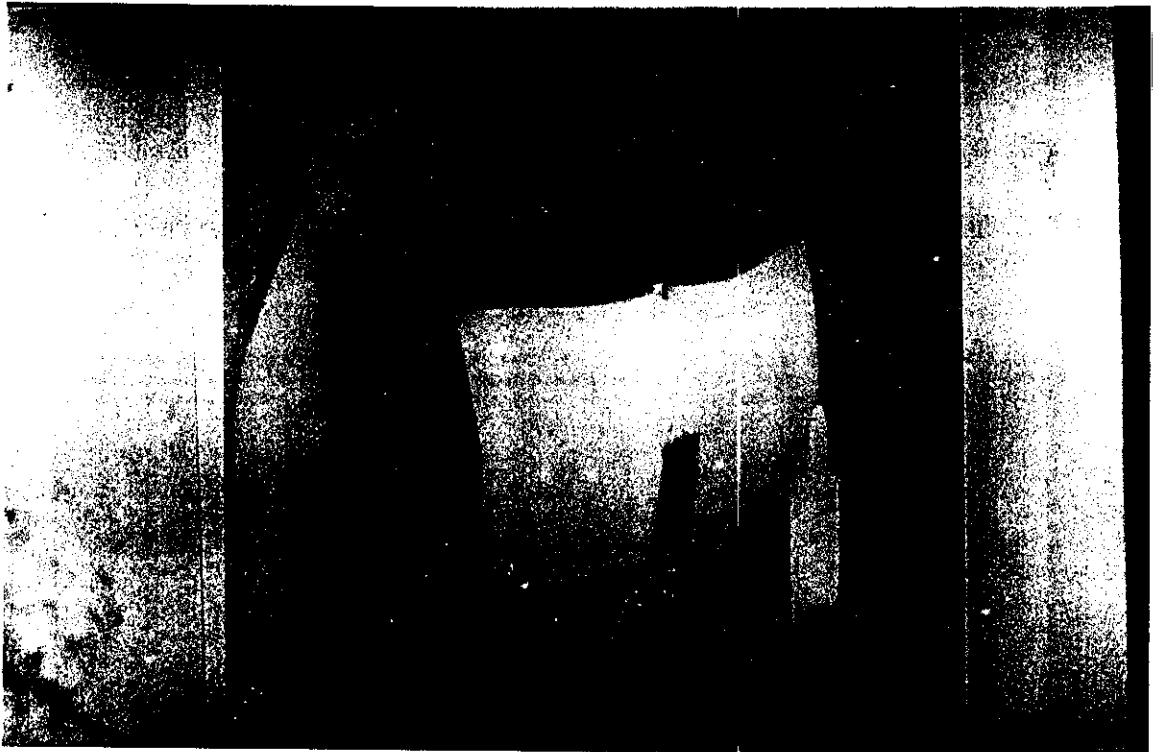


Fig: 31 EULALIA VALLADOSERA, "Espelna", 1990. (Fotografía color).

espasmo, si exceso alguno, las imágenes de Valldosera resultan enormemente perturbadoras, entre otras cosas porque somos conscientes del compromiso que adquiere la artista al mostrarse a sí misma como objeto.

Su otra línea de trabajo utiliza profusamente ropa interior, especialmente la masculina. Calzoncillos ("El crecimiento horizontal", 1993) o calzoncillos y bragas ("La concepción", 1993) (Fig:32) que ejemplifican a la perfección la tesis de la construcción social del género: personas calificadas por sus signos, y no a la inversa, personas resumidas en sus prendas. Y prendas vacías. La ropa interior está tratada de forma que queda como un volumen hueco. Calzoncillos vacíos, y sin embargo "tiesos" -con la carga semántica que tiene el término-. Juego pues de apariencias y ausencias, que comparte con las proyecciones la sobriedad y el silencio, y también la contundencia de la representación. Porque podemos contemplar el cuerpo y las prendas blancas casi como meras abstracciones. Casi, hasta que una mirada al título o un parpadeo desenfoca la mirada "artística" y nos hace verlos en toda su crudeza "real".

No podemos engañarnos acerca del carácter masculino de esta manera de mirar, esencialmente feticizadora. Valldosera la utiliza con una ironía rayana en la burla en piezas como estas dos últimas citadas. En ellas no existe esa pretensión de complacer que siempre se da cuando un hombre (o una mujer que ha interiorizado la mirada masculina) trata las prendas de vestir, no es una representación de fetichismo femenino, sino una parodia del fetichismo masculino con prendas de su propio sexo. Resulta también significativa otra obra en la que se ensaya una mirada que integra rasgos de la mirada masculina en unos ojos de mujer

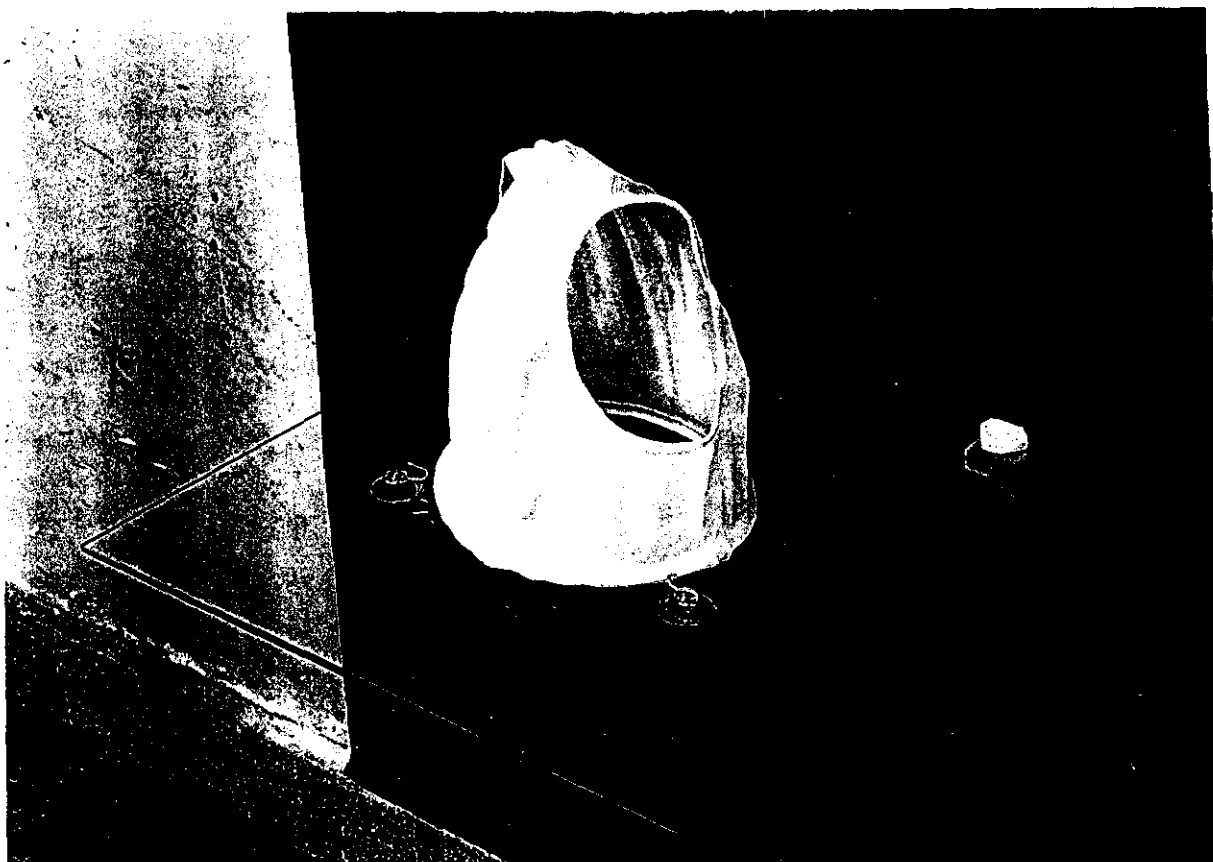


Fig: 32

EULALIA VALLDOSERAS, "La concepción", 1993.
(Instalación).

("El charco", 1993) (Fig:33). El resultado es una visión fragmentaria del cuerpo del hombre, pero sin los elementos narcisistas y complacientes de las imágenes femeninas habituales, aunque utiliza también la imagen especular. Pero un espejo casual, doméstico, en donde el cuerpo del hombre aparece de forma natural, breve y temblorosa, como corresponde a la imagen reflejada en un charco. En resumidas cuentas, Valldosera trata de encontrar lo que podría ser una mirada femenina que no acaba de constituirse, y tantea, oscila, entre esa posibilidad y el uso paródico de una forma de mirar que no es la que le correspondería.

El Vestido como Interioridad

Ana Laura Aláez (Bilbao, 1964) realiza una reconstrucción kitsch de los iconos de la femineidad, exagerando sus rasgos hasta el ridículo o la ternura. Son kitsch los materiales -skay, césped artificial, formica- aunque no al "descaro" con que son tratados. Falta la reverencia por lo vulgar, que hubo por ejemplo en el pop. Aláez explora con desenvoltura materiales escultóricos poco convencionales. Y realiza piezas críticas dotando de un estatuto de arte "culto" lo que habitualmente se consideraría "complementos de vestuario" o "maquillaje". Pero realiza también el viaje de vuelta: unas chancletas de playa con adornos chillonas resultan ser de hierro colado, y los adornos, preservativos de fantasía ("Chancletas de Hierro", 1992). Subversión de la jerarquía que ordena los materiales y por tanto del orden social del que esta jerarquía es emblema. Su comentario sobre la condición femenina se lleva a cabo en buena parte a través de la ropa, como hace Beverly Semmes, aunque con resultados que nada tienen que ver. Al igual que si hablamos de



Fig: 33 EULALIA VALLDOSERA, "El charco", 1993.

mirada, estamos hablando siempre de mirada masculina, si hablamos de vestido parece "natural" que nos refiramos al de la mujer. Hasta tal punto que podríamos decir que el vestido es metonimia de lo femenino para la mirada del hombre. Así debe entenderse el trabajo de Alaez, que suele realizar sus piezas a la medida de sus propias tallas. "Mujeres sobre zapatos de plataforma" (1992), consiste en seis tocados suspendidos del techo y seis pares de zapatos bajo ellos: entre ambos, la distancia de un cuerpo invisible. Ausente la persona, sin embargo creeríamos poder reconstruirla a través de estas prendas. Juego de la presencia y la ausencia, de la potencia del significante para crear el significado, ilusión fetichista que mira la obra como un codiciable desnudo cuando en realidad es puro vestido. La propuesta de Aláez alcanza el grado de caricatura en "Tigras, Felinas" (1994) (Fig:34).

Begoña Montalbán (Bilbao, 1958) trabaja con materiales tradicionalmente femeninos para construir metáforas escultóricas, tan atractivas a la vista como eficazmente críticas: del sometimiento de la mujer a los dictados de la moda ("Desviación", 1995) (Fig:35) y del comportamiento que socialmente se le asigna. Placer visual y dolor evocado, en conjunción perfecta tal y como lo está en las prácticas sadomasoquistas o fetichistas, también presentes en su creación.

Podríamos escoger algunos nombres más que nos resultan de interés: Susy Gómez, Natividad Bermejo, Maria José Belbel, Encarni Lozano, Mercedes García Bautista, Laura Torrado, Dora García... Baste su mención para testimoniar la vitalidad del arte feminista en nuestro país. Será el tiempo quien decida si la obra de las artistas que faltan merece la pena ser recordada.

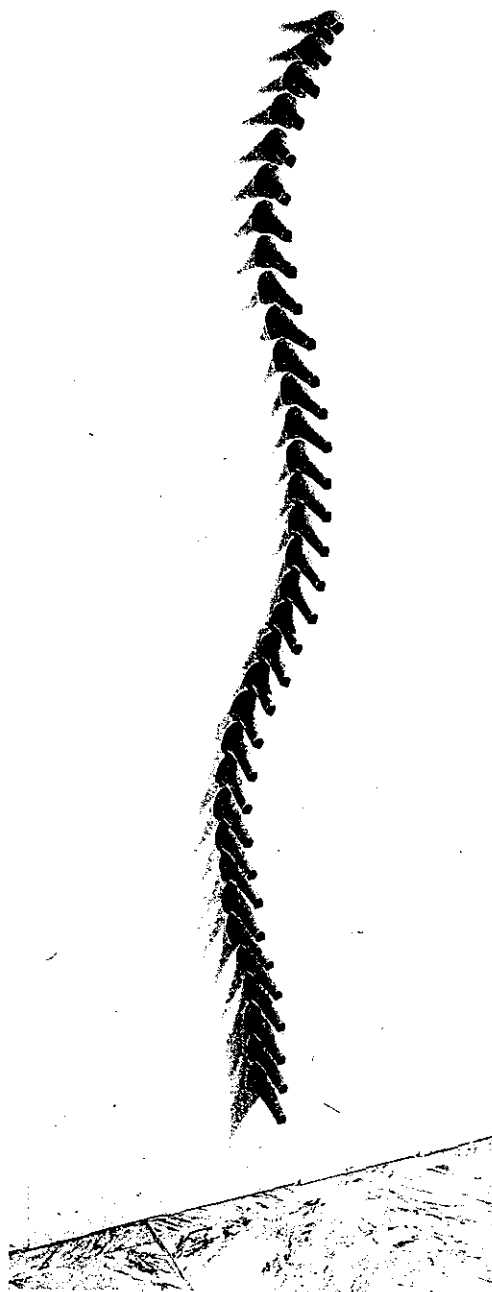


Fig: 35 BEGONA MONTALBÁN, "Desviación", 1995. (Instalación).

Notas

(1) Las integrantes de 100 % son: Pilar Albarracín, María José Belbel, Salomé del Campo, Mercedes Carbonell, Nuria Carrasco, Victoria Gil, Nuria León, Encarni Lozano, Pepa Rubio y Carmen Sigler. Las de Arte/Mujer: Olga Adelantado, Ana Laura Alaez, Isabel Barrera, Rosario Bondía, Marisa Casaldueiro, Naomi Dean, Dora García, Yolanda Herranz, Montse Muga, Maritta Olivares, Angela del Pozo, Charo Pradas, Concha Saez, Johanna Speidel, M. von Unruh, Pilar Varela y María Zárraga. Las de Territorios Indefinidos: Pilar Albarracín, Amanda Estéban-Bárbara Sebastián, Carme Saumell, Teresa Lanceta, Concha García, Isabel Villar, Patricia Gadea, Victoria Gil, Esther Mera, Ana Casas, Carmen Gandía, Mercedes Carbonell, Gema Intxausti, Olga Adelantado, Itziar Okariz, Nuria Canal, Ana Busto, Alejandra Icaza, Elena Blasco, Nekane Zaldúa, Begoña Egurbide, Eulalia Valldosera, Begoña Moltalbán, Marina Núñez, Paloma Navares, Ana Navarrete y Carmen Navarrete.

(2) Moraza, J.L. MA (non é) DONNA, Madrid, Galería Elba Benítez, 1993. p. 21.

(3) Ibidem, p. 21.

(4) Ornamento y Ley, catálogo exposición, Vitoria, Sala America, Diputación Foral de Alava, 1994. p.42.

(5) XXII Bienal de Sao Paulo, 1994. p. 34.

(6) Paneque, G., "Entrevista con Patricia Gadea" Figura n.4, Sevilla, 1984, p.77.

(7) "La pintura como campo de minas", Portraits, Landscapes and other Things, Madrid, Estrujenbank, 1983.

(8) Chadwick. Op. Cit., p. 314.

(9) Sánchez-Durán, N. "Hand-made Metaphors", Catálogo de las V Becas Banesto de Creación Artística, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994, p. 130.

(10) Ana Prada, Madrid, M.N.C.A.R.S., 1995, p. 7.

(11) La "posibilidad" de un minimal con características femeninas se ha mostrado en la exposición "Sense and Sensibility: Women and Minimalism in the Nineties", organizada por Lynn Zelevansky (MOMA, Nueva York, Jun-Jul. 1994), en la que participaron las dos artistas citadas.

(12) Greenberg C. "Avant Garde and Kitsch", en Art in theory, 1900-1990. An Anthology of changing Ideas, compilado por Ch. Harrison y P. Wood, Blackwell, Oxford, 1992, p. 534.

2.2.3. LA "DIFERENCIA" COMO ESTIGMA SOCIAL

2.2.3.1. NOMBRAR, SUJETAR, DETERMINAR

A mediados de los años ochenta, en el ámbito del postconstructivismo y el pensamiento posmoderno, que se habían venido ocupando de los problemas de la construcción del sujeto, se abre paso un interés creciente por todas aquellas subjetividades que tradicionalmente han venido quedando al margen de lo que podríamos llamar la centralidad, o el cánón, de la cultura moderna. El feminismo, como ya hemos visto, realizó un amplio trabajo de desvelamiento de estas identidades relegadas, que si bien empezó por la mujer, pronto se extendió a lo que se ha venido llamando "cuestiones de género", y a lo que podríamos denominar vagamente como el "Otro". En este ámbito de la otredad ocupan un papel destacado los sectores marginales por motivos de raza y cultura. Las razones de este interés no son meramente teóricas: Occidente es cada vez más un conglomerado étnico. En los Estados Unidos la supremacía WASP (white, anglosaxon, protestant) está amenazada por un abrumador incremento de población de color e hispana, y en Europa empezaban a aflorar dentro de los distintos países conflictos hasta entonces desconocidos, resultado de la absorción de inmigrantes y exilados no europeos. La violencia racial y los conflictos culturales, junto con un florecimiento de los nacionalismos y, finalmente, una creciente reacción antioccidental en los países del Tercer Mundo, fruto del proceso descolonizador, fueron causas objetivas que obligaron a contemplar detenidamente el carácter de lo "diferente". En adelante quedaría claro que las confrontaciones políticas ocuparán un segundo plano tras los conflictos culturales.

En la esfera cultural todo ello generó dos fenómenos

distintos y complementarios: la aparición de artistas que encontraban su inspiración en la marginalidad y "excentricidad" de la comunidad a que pertenecían y, de otro lado, el interés del sistema artístico occidental por lo que se denomina "multiculturalismo". Siendo este último, como es, una de las corrientes que han producido más teoría y han condicionado de manera general buena parte de los programas de museos y galerías, su análisis merece un estudio aparte. Además, excede el marco del nuestro, que sólo se ocupa del arte comprometido, no de tendencias críticas o museísticas. Sin embargo, por cuanto el punto de partida del multiculturalismo es el de muchos artistas comprometidos con cuestiones de etnicidad, y él mismo se ha convertido en tema de algunas de estas creaciones, deberemos repasarle sumariamente. Adelantemos también que en este caso, como sucedía con el feminismo, la propia creación artística, siguiendo una línea deconstructivista, ha servido para alimentar el análisis teórico de la cuestión.

"¿Cómo se representa otra cultura? ¿Qué es otra cultura? El concepto de una cultura distinta -racial, religiosa o civil- ¿tiene alguna validez o siempre implica autosatisfacción, cuando se trata de la propia, u hostilidad y agresividad, cuando se trata de la otra? ¿qué cuentan más, las diferencias culturales, religiosas y raciales, o las categorías socioeconómicas y políticas? ¿cómo adquieren las ideas 'autoridad' y 'normalidad', e incluso la categoría de 'verdades naturales'?" (1). Todas estas preguntas planteadas por Edward Said son esenciales para nuestro análisis. Y sin duda es el propio Said quien proporciona un marco teórico fundamental para resolverlas. Edward Said es un crítico literario palestino afincado en los Estados Unidos, y aunque sus libros -empezando por el más conocido, Orientalism

(1978)- remiten a un ámbito muy concreto, sus puntos de vista son aplicables, con las debidas matizaciones, a las restantes culturas no occidentales. Said propone considerar ese "Oriente" tan caro a la cultura -sobre todo europea- como una construcción imaginaria. No como un hecho inerme de la naturaleza, sino como una idea cuya realidad no se le corresponde exactamente. Evidentemente, no se trata de una colección de mentiras, sino de un cuerpo consistente de teoría y prácticas que ha permitido su dominación por parte del Primer Mundo a lo largo de cientos de años. No es pues una pura idealización literaria, romántica, desinteresada: es una construcción producida por una ideología de dominio. Una visión política de la realidad cuya estructura fomenta la diferencia entre lo familiar -Europa, Occidente, nosotros- y lo extranjero -Oriente, el Este, ellos-. Y sin embargo será la hegemonía -en términos gramscianos- la que inscribirá en nuestra cultura esa idea de Oriente como verdad. Said, por su parte, la define como una "geografía imaginaria", a partir de la cual podemos ser más conscientes del proceso de nombrar, estereotipar y señalar, como acciones que construyen la identidad de lo que designan. Y aquí se suscita el problema de la representación.

No hay mejor ilustración del concepto "geografías imaginarias" que esos planisferios que ya utilizó Alfredo Jaar en alguna de sus instalaciones. Junto a las "convencionales" y conocidas por todos, que son desarrollo de la renacentista de Mercator, opone la que se conoce por "Proyección de Peters", un planisferio confeccionando tomando como base las dimensiones relativas de los territorios. El resultado es sorprendente: el Tercer Mundo -Africa, el subcontinente indio, América del Sur- se agigantan. El Primer Mundo queda notablemente desplazado hacia el

norte, y Europa deja de estar en el centro del conjunto. Visto todo esto, el mapa invertido de sudamérica que dibujara en 1935 Torres García -el impulsor de la Escuela del Sur- deja de ser un mero capricho. Así parecen haberlo entendido muchos otros artistas contemporáneos, como Guillermo Kuitca, Agnes Denes o Maura Sheehan, creadores de sus propias cartografías. Pero volvamos a Said.

El acto de representar (y por tanto de reducir) implica casi siempre violencia sobre el objeto de la representación. Se da también "un contraste entre la violencia del acto de representar algo y la calma exterior de la representación misma, la imagen verbal, visual o del tipo que sea, del objeto" (2). Recordemos las sucesivas modas culturales y artísticas "orientalistas", en sus distintas geografías, y luego "africanas" o más recientemente "latinas", y valoraremos el peso de estas afirmaciones. "La acción o proceso de representar implica control, implica acumulación, implica confinamiento, implica cierto tipo de "extrañamiento" o desorientación por parte de lo representado....Pero sobre todo, representación implica consumo; la representación está puesta al servicio de la economía doméstica de una sociedad imperial". Hay pues una relación directa entre dominación -política, económica, cultural- y el sistema de representación correspondiente. No sólo uno sostiene al otro, sino que cada uno "produce" el otro. Llegados a este punto parece que nos encontramos en un callejón sin salida, porque la representación es constitutiva a la comunicación humana. Existen soluciones: la creación de sistemas de representación no represivos, que dejen lugar a la interacción de los representados: "intentar eliminar mi propia presencia en beneficio del otro", según escribe Todorov. Esto supondría trastocar lo que es el punto de vista general de la antropología,

que está construida esencialmente como un discurso que representa al "otro" "epistemologicamente definido como radicalmente inferior", objeto mudo y pasivo ante las operaciones de los especialistas. Said termina su reflexión con lo que podríamos considerar un "bajar a la arena": "No tenemos acceso inmediato a los medios de producir estos sistemas alternativos...Primero debemos identificar aquellas formaciones socio-político-culturales que permitirían una reducción de la autoridad y una creciente participación en la producción de representaciones, y continuar a partir de ellas" (3).

El análisis de Said es, como ya dijimos, extensible a otras culturas, pero no sólo a las "exteriores", sino a aquellas marginales dentro de la propia cultura dominante. Nos referimos a los supervivientes de la colonización interna, a las minorías religiosas, a quienes procedentes de otras culturas se instalan en la de acogida. Hasta la segunda Guerra Mundial, dice Agnes Heller (4) en las democracias occidentales se negaba cualquier proyecto de acuerdo multicultural. Una nación se fundamentaba sobre la identidad de "demos" y "ethos". Identidad falsa en muchas ocasiones, y no sólo impuesta por la fuerza, sino igual que el caso del "otro" exterior, mitificada, construida. "La racionalidad inherente a la unificación del Estado Moderno exige una estructura mitológica para mantener su legitimidad" (5). Esto nos devuelve a la pregunta inicial de Said: ¿cómo adquieren las ideas la categoría de "verdad"? Según Raymond Williams podríamos dividir toda cultura en tres sectores, uno dominante, otro residual y otro emergente. La hegemonía de la primera se explica por el hecho de que en toda sociedad y en cualquier periodo, se da un sistema central de prácticas, significados y valores que

podemos denominar "dominantes y efectivos", sin que ello implique juicio alguno sobre su valor. La ideología de la clase gobernante refuerza una tradición selectiva, inicialmente a través de instrumentos educativos. "La denomino 'tradición selectiva', lo cual, dentro de los términos de una cultura dominante efectiva es siempre presentado como 'la tradición', 'el pasado trascendente'" (6). Es en esta tradición, transmitida por la sociedad civil -como Gramsci denomina a aquellas instituciones a cuya sujeción nos sometemos voluntariamente- la que inculca categorías ideológicas haciéndolas pasar por "verdades naturales". Cualquier libro de texto escolar contiene innumerables ejemplos, pero también la publicidad y los tratados científicos -la misma clasificación tradicional de "salvajes", "bárbaros", "semicivilizados" y "civilizados" podría someterse a crítica-. En contraste con la "tradición selectiva", nos encontramos con una cultura residual de oposición (reaccionaria) y una cultura emergente de oposición (revolucionaria). Bajo esta última rúbrica bien podemos situar lo que llamaríamos genéricamente "minorías". En los Estados Unidos la década de los sesenta representó la eclosión de la negra e hispana, que sin embargo tuvieron que esperar a los ochenta para realizar aportaciones en el terreno del arte. Simultáneamente, aflora también la presencia de la minoría asiática, y por último, paradójicamente, la de los primitivos pobladores del continente: las diversas minorías indígenas. Si tomamos como referencia los Estados Unidos es porque, sin duda, es allí donde se articulan inicialmente estos movimientos, que han tenido sólo una tardía prolongación en otros países occidentales, cuando la han tenido. En Europa occidental la dimensión artística de sus fricciones culturales es más bien limitada: la de algunos exiliados de países subdesarrollados en los países escandinavos, Holanda y Alemania, y la de las

nacionalidades vasca e irlandesa -que rara vez excede la mera propaganda-. Pero para el asunto que aquí nos ocupa: la producción cultural de las minorías, más adecuado que el planteamiento de Williams acaso sea el de Thomas Crow, en su análisis sociológico de la Vanguardia. Según Crow la capacidad de influir que tiene una nueva tendencia en el consenso social depende de su aptitud para ocupar "zonas de libertad permitida" y allí articular "un mensaje implícito de ruptura y discontinuidad. Desde el punto de vista oficial estos grupos serán definidos como delincuentes o desviados; nosotros podemos llamarlos, con un término tomado de la sociología contemporánea, subculturas resistentes" (7). Estas subculturas resistentes se caracterizan porque sus miembros se reúnen en determinados lugares, desarrollan relaciones de apadrinamiento y rituales sociales que refuerzan la identidad grupal y les definen como tal grupo, no sólo como colectividad de individuos, exploran cuestiones comunes, establecen tabúes y comportamientos, adoptan objetos identificativos y argots. "Son formaciones sociales concretas, identificables, construidas como respuesta colectiva a la experiencia material y definida de su clase". En nuestro caso, la creación artística en estas comunidades desarrolla un papel cimentador de la personalidad del grupo, y aún más, ayuda a que esta subcultura deje de tener una actitud meramente defensiva, para con sus prácticas, ser "resistente" a la cultura dominante.

Las prácticas artísticas de estos grupos han estado desde el primer momento imbuidas de los análisis de la cultura más en boga -Escuela de Frankfurt, postestructuralismo, deconstrucción- y, como contrapunto, de una clara conciencia de que es en la cultura popular denigrada por el modernismo en donde podían ver representada de manera más inmediata su personalidad.

Ya hemos expuesto la importancia del análisis de la representación y el lenguaje como medios de dominación, pero valdrá la pena recordarlo para entender la abundante presencia de "lenguaje" en las obras de estos artistas no sólo, o no tanto, como herencia del conceptual, sino como tema central de sus preocupaciones. Derrida es uno de los pensadores más influyentes en el panorama norteamericano y es él quien señala "el poder político de las operaciones retóricas: tropos y metáforas en oposición binaria como blanco\negro, bueno\malo, masculino\femenino, máquina\naturaleza, gobernante\gobernado, realidad\apariencia, mostrando cómo estas operaciones sostienen visiones del mundo jerárquicas, que siempre devalúan el segundo término como algo subsumido al primero" (8). El lenguaje es la casa del poder, el refugio de la violencia política. La percepción de la importancia del lenguaje como productor de realidades se ha hecho tan acuciante en los Estados Unidos como para dar lugar a un fenómeno extremo, el de lo "Políticamente Correcto", un modus operandi que trata de eliminar de la cultura oficial todos los términos que reflejen desprecio por lo "diferente". Aunque como ideal no deja de ser saludable, en la práctica lleva camino de convertirse en un mecanismo aberrante y censor. Frente a esa opción nos parece más interesante la propuesta del arte.

"El proceso del arte, del arte como lenguaje para desentrañar la realidad, del arte como vehículo de conocimiento para hablar de uno mismo y de los otros, ha sido el agente de un discurso global que invade hoy parte de la esfera de occidente, criticando la misma representación de Occidente" (9). Es la propuesta marcusiana del arte como espacio imaginativo donde se experimenta la libertad, porque es un territorio no colonizado. Y

desde este espacio se han generado algunas propuestas concretas para enfrentarse a los problemas derivados del choque cultural. El artista Guillermo Gómez-Peña presenta así su "Tratado de Libre Cultura": "Yo opongo a la obsoleta fragmentación del mapa de América, el de ArteAmérica, un continente formado por gente, arte e ideas, no países; cuando actúo, este mapa es mi escenario conceptual. Opongo a la siniestra cartografía del Nuevo Orden Mundial, la de un Nuevo Mundo Fronterizo; una gran zona fronteriza trans e intercontinental, en la que ya no hay centro. Toda ella es márgenes, lo que quiere decir que no quedan 'Otros' fuera. O mejor dicho, los únicos verdaderos 'Otros' son los que se resisten a la fusión, al mestizaje y el permanente diálogo. En esta cartografía utópica la hibridación se constituye en cultura dominante; el spanglish es la lengua franca, y la monocultura se convierte en una cultura de resistencia practicada por tercas minorías caucásicas" (10). Papo Colo, reflexionando sobre ese Estado Híbrido, escribe:

El Estado Híbrido es un archipiélago
sin centro, sin fin, una continua
isla que se repite diferente
cada vez que se ha de definir.

"El postcolonialismo es el estatus de control que funciona cuando el colonizado absorbe al colonizador y viceversa. El colonizado quiere ser igual incluso aunque tenga que reinventar la cultura del grupo dominante y alterar la suya absorbiendo ambas. Esto es lo que le proporciona una nueva originalidad" (11).

Este tipo de propuestas de "hibridación", que tienen su origen en los textos de Homi K. Bhabha bien podrían ser un marco

ideal, pero lo cierto es que las obras creadas en su nombre "han tendido a realzar y separar a un grupo en particular, más que a explorar la transfertilización cultural, y el arte que intenta interiorizar esta naturaleza híbrida está demasiado poblado de paréntesis que permiten su fácil inserción en la trillada retórica de la victimización cultural (...) El quid de la cuestión es entonces trascender la crítica y convertirse en cultura" (12).

EL multiculturalismo como teoría crítica parte de la interpretación del eurocentrismo como hegemonía cultural mundial, que hegemonícamente logró que muchos de sus elementos se internalizaran. Uno de ellos, precisamente, fue el etnocentrismo, impuesto como valor universal e indiscutible (13). La revisión de estas categorías fue un creciente interés por el arte no occidental. Y sin embargo, la aproximación a esas obras y su exhibición en los circuitos artísticos internacionales, no ha conseguido, en la mayoría de los casos, sino hacer aún más visible su condición subsidiaria, neocolonizada, menor. Tan extraordinario como que los logros de los artistas no europeos hayan sido invisibles para Occidente durante tanto tiempo, es el hecho de que, cuando se ha, empezado a conocer, sea en unos términos tales que parece que nada diferente puede aprenderse de ellos. Se exponen, sí, las obras, y se dan a conocer los artistas, pero nada cambia en el canon en que se les acoge. Y sin duda ahí está la clave: sin esas nuevas "cartografías" a que nos referíamos antes, sin esa hibridación del cánón, el proyecto multiculturalista se convierte en una operación de mercado. De hecho ¿no necesitaba expansión el mercado artístico? ¿no necesitaba una nueva provisión de novedades? La tesis de Rosa Luxemburgo acerca de la vocación imperialista del capital, que

atrae hacia su esfera de dominio vastos sectores precapitalistas, describe el multiculturalismo actual. Igual que en la investigación de un crimen, convendría ahora preguntarse en primer lugar quiénes son los beneficiados. Un comentario de Rasheed Araeen expresa con acritud este punto de vista: "Cuando los otros empiezan a pedir su parte del pastel moderno, la modernidad se convierte en postmodernidad: ahora hay cultura occidental y otras culturas situadas en el mismo espacio contemporáneo...el concepto de otros, como meras víctimas de la cultura dominante, no mejora su capacidad para cuestionar su dominación ni librarse de ella" (14).

El Multiculturalismo

En resumen, podemos achacar al multiculturalismo dos clases de errores, que no dejan de ser las dos caras de la misma moneda.

Por un lado, una visión exoticista, o primitivista, del arte realizado por no occidentales. Es la visión tradicional, la que consideraba artesanía, arte popular o primitivo todo aquello que no encajaba en el cánón estético e histórico occidental. En el fondo no estaba siendo considerado cultura, sino naturaleza. Este planteamiento, puesto al día, tiene como efecto seguir pidiendo al arte no occidental que se comporte como se espera de él: ajustándose a los patrones de exotismo y primitivismo que se le habían cortado a principios de este siglo. Se le pide, en definitiva "otrizarse", presentar un exotismo mítico, una autenticidad precisamente falsa. Estas exigencias suponen ignorar que debido justamente a la irrupción de Occidente, el desarrollo natural de sus culturas se truncó hace ya muchos años. Supone asimismo negar lo que ha venido después: una cultura que nace

como reacción viva a las contradicciones del neocolonialismo. Otra vez aquí es útil el análisis de Said sobre la construcción imaginaria del Tercer Mundo. Frente al prejuicio del Primero, se puede exclamar, como Aníbal Quijano: "Queremos dejar de ser lo que nunca hemos sido". Gerardo Mosquera traza un esquema más realista del arte no occidental, una visión más autónoma y desinteresada: "Lo plausible es analizar cómo el arte actual de un país o una región dados satisface las demandas estéticas, culturales, sociales, comunicativas, etc., de la comunidad desde y para la cual se hace. Su respuesta suele ser mezclada, relacional, apropiatoria... en fin, 'inauténtica', y por lo tanto, adecuada para enfrentar su realidad de hoy" (15).

La otra visión igualmente desacertada del multiculturalismo se encuentra en el extremo opuesto a este. Más que multiculturalista se debería llamar internacionalista, porque lo que nos muestra es una serie de obras de arte semejantes, aunque de procedencias muy diversas. Es el planteamiento que subyace en las que han sido las exposiciones más vistosas del multiculturalismo (16). Comisariadas por críticos occidentales, que parten como exploradores de continentes desconocidos, es muy difícil que dejen de utilizar un juicio forjado en los centros de poder artístico occidental para seleccionar obras de arte de un ámbito completamente distinto. Es difícil que ni siquiera "vean" aquello distinto a lo que han aprendido a mirar. El resultado es una selección de eso ajeno parecido a lo propio. En favor de estos críticos hay que recordar que lo que podrían considerar arte es en estas culturas de aparición muy reciente. Su plástica tradicional era muy diferente, como la de Occidente en otras épocas. Estaba determinada por funciones religiosas, conmemorativas y representativas. Su arte actual no es ni siquiera fruto de una evolución de su plástica tradicional: su

concepto mismo fue recibido de Occidente por vía del colonialismo. Es por tanto lógico que, hoy por hoy, su desarrollo discorra aún en cierto paralelismo con el del arte occidental.

Pero a nuestro juicio, lo que debe ser objeto de una revisión no es tanto la producción artística "otra" como su selección y circulación. "La cuestión es que los centros occidentales están comenzando a hacerle al Tercer Mundo la circulación intercultural del arte, desde sus propias visiones e intereses. La mayor parte de las exposiciones que se realizan de una cultura o culturas para ser presentadas ante otra u otras se produce en los ejes verticales de los centros hacia las periferias, financiadas, organizadas y curadas (sic) por instituciones y especialistas de los centros, que son los que tienen el poder y la iniciativa para hacerlo" (17). Este planteamiento es a la vez consecuencia y causa de la incapacidad de autolegitimación artística que tiene el Tercer Mundo. Frente a él, el comisario occidental detenta una especie de juicio universal del valor estético. Y, así, utilizará las categorías habituales para considerar una producción artística que nada tiene que ver con ellas. Como resultado, las representaciones multiculturales no suelen aportar los intereses mayoritarios de cada grupo étnico, y siguen marginando lo local y lo popular respecto de lo catalogado como "arte". "En lugar de presentar lo que podría caracterizar a la emergencia de la diversidad, se expone lo que confirma la lógica y el discurso estético en el arte occidental, como si este modelo pudiera sobreponerse a todos los otros" (18). En resumidas cuentas, lo repetimos: sin un cambio del canon, que sería la consecuencia coherente de esta apertura a otros universos culturales, dicha apertura es superficial y alimenta los mismos mecanismos de segregación que aparenta criticar. Un multiculturalismo de estas

características es susceptible de comentarios tan amargos como este de Michelle Wallace: "La crítica negra fue apartada de las discusiones del modernismo lo mismo que de las del primitivismo ¿Irán hoy el multiculturalismo, tal y como está siendo definido institucionalmente, a ocupar el mismo lugar que ocupó el primitivismo en el modernismo?" (19).

¿Cuáles son las posibles soluciones a este problema? Esencialmente, en lugar de hablar por otros, permitir a los otros que hablen de sí mismos, e incluso que hablen de nosotros. Eso supone, en el ámbito de la exhibición de arte no occidental, contar precisamente con esa crítica que la cita anterior echaba en falta, que permitirá situar las obras de arte en su propio contexto. Crear comisariados colectivos, y heterogéneos en las diferentes áreas culturales. Fomentar las producciones de los países del Tercer Mundo. Suavizar el esquema radial, en el que la circulación de exposiciones converge hacia el centro desde los bordes, en beneficio de una circulación más equilibrada, que permita el intercambio interperiférico (Sur-Sur, no necesariamente Sur-Norte, como viene siendo habitual). Y finalmente, asumir lo mestizo como cultura propia, reconociendo que ya no tiene sentido seguir hablando de tradiciones únicas, discursos unívocos y proyectos universales.

Notas

(1) Citado por Mar Villaespesa en "Citologías", en el catálogo de la exposición Cocido y Crudo, Madrid, M.N.C.A.R.S., 1995, p. 28.

(2) Phil Mariani y J. Crary: "In the Shadow of the West: an

interview with Edward Said", en Discourses: conversations in Postmodern Art and Culture. Editado por Russell Ferguson et. al., Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992, p.94.

(3) Ibidem p.95.

(4) Agnes Heller, "Pluriculturalismo", El País, 6 febrero 1993.

(5) Roger Barta: "The Miseries and Splendors of Culture", en Third Text, Londres, 1991, n.14, p.7

(6) Raymond Williams "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory", Problems in Materialism and Culture: Selected Essays, London, Verso, 1980, p. 38-39.

(7) Thomas Crow, "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts", en Pollock and after, editado por F.Frascina, London, Paul Chapman Publishing House, 1985, p. 246 y ss.

(8) Cornel West, "The New Cultural Politics of Difference", en Out There. Marginalization and Contemporary Cultures. Editado por Russell Ferguson et al., Cambridge, Massachusetts, MIT Pres, 1990, p.30.

(9) Mar Villalpessa, Op. Cit., p.25.

(10) Guillermo Gómez Peña, "The Free Art Agreement\El Tratado de Libre Cultura", en The Subversive Imagination. Artists, Society and Social Responsibility, editado por Carol Becker, New York, Rontledge, 1994, p. 212 y 213.

(11) Papo Colo "The Hybrid State: Utopía as Possibility", en el catálogo de la Exposición The Hybrid State, New York, Exit Art Gallery, 1992, p. 100.

(12) Kewin Power "Criollización como la identidad de los noventa". En Zehar, San Sebastián, Arteleku, 1993, n.24, p. 18 y 19.

(13) Gerardo Mosquera, "El síndrome de Marco Polo", en Lápiz n.86, Madrid, 1992, p.22.

(14) Rasheed Araeen "Your Bauhaus, our Mudhouse", en Third Text

n.6, Londres, 1989, p.89.

(15) Gerardo Mosquera, Op. cit., p.24.

(16) "Les Magiciens de la Terre", comisariada por Jean Hubert Martin e inaugurada en el Centro Pompidou en 1990. "Cocido y Crudo", comisariada por Dan Cameron e inaugurada en el Centro de Arte Reina Sofía en 1995.

(17) Gerardo Mosquera, "Cambiar para que todo siga igual", en Lápiz n.111, p. 16.

(18) Bernardo Pinto de Almeida, "De Caneron al Decameron", en Lápiz, n.111, p.76.

(19) Michelle Wallace, "Modernism, Postmodernism and the Problem of the Visual in Afro-American Culture", en Out There. Marginalization and Contemporary Cultures, editado por Russell Ferguson et al., Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990, p.44.

2.2.3.2. TODOS LOS "OTROS" POSIBLES: EL PARADIGMA NORTEAMERICANO

A la hora de llevar a cabo un recorrido por algunos autores que se hayan ocupado de los problemas derivados de la identidad - racial, o cultural- nos encontramos ante el problema de su clasificación. Las actitudes con que se afronta la cuestión son casi tantas como artistas, pero un criterio posible es diferenciar entre quienes plantean su reivindicación frente a otras comunidades, y quienes convierten su obra en reivindicación de sus raíces. Es decir, la diferencia que hay entre un arte impulsado por el compromiso antirracista o anticolonialista (como el de Adrian Piper, Deborah Small o Juan Sánchez), y un arte fuertemente étnico (como el de José Bedía o el de Bodys Isek Kingelez). Las primeras son obras de arte cuya temática es la confrontación, y las segundas, la afirmación. Podríamos hablar también de una tercera perspectiva: la que celebra o fomenta la misma fusión de identidades enfrentadas: obras que se presentan a sí mismas como mestizas, o que apuntan a los procesos de mestizaje y transculturalidad. Guillermo Gómez-Peña y el Taller de Arte Fronterizo son buenos ejemplos de ello.

Otro problema de nuestra exposición es la superposición temática, la interferencia de motivos. La evolución de los diversos movimientos reivindicativos -el feminismo, el antirracial o el nacionalista- ha ido fragmentando en multitud de subjetividades lo que empezó siendo una individualidad única a defender. Acaso el del movimiento feminista sea el caso más paradigmático, pues si bien en los años sesenta constituía un todo homogéneo (la lucha por la igualdad de derechos para las mujeres, básicamente blancas y heterosexuales), en los años ochenta se convierte en un abanico de reivindicaciones muy

amplio: cuestiones de opción sexual, de raza, de etnia definen sensibilidades que buscan ser respetadas. Esa sería una de las claves de la conciencia social de estos años: la resistencia a la homogeneización -cultura, sexual, de todo tipo-. En el interior de las diversas sociedades aparecen grupos que buscan el reconocimiento, mientras que a nivel internacional deja de aceptarse la hegemonía cultural de Occidente, una vez conseguida la emancipación política. Tratamientos ejemplares de esta última actitud son las obras de Jaar o Fred Wilson. Un último acontecimiento que ha alineado muchas de estas divergencias ha sido la reciente celebración del denominado "Quinto Centenario del Descubrimiento". La organización de exposiciones orientadas a la reivindicación indígena y la crítica de la conquista española dan la dimensión del malestar originado. Sin embargo, bajando a la realidad de este trabajo de investigación, es en capítulos como este donde aparecen contradicciones más evidentes. El material del que se parte está completamente determinado por el sistema artístico que los artistas tratados se esfuerzan por combatir. Hablaremos de artistas que critican el cánón occidental, pero que conocemos gracias a las estrategias expositivas y museísticas generadas por ese cánón. Desde nuestro país la situación es aún más paradójica, ya que la apertura al escenario internacional se orienta decididamente a través del prisma norteamericano. Se trata por tanto de un trabajo que lleva inscrito en sí mismo la contradicción, que muestra sus limitaciones a medida que se extiende.

Mujeres Artistas y Lucha Racial

La creación artística inspirada en la reivindicación racial,

tiene en los Estados Unidos un terreno abonado. Entre los muchos autores que podríamos comentar ya hablamos en su momento de Faith Ringgold, que trata también el tema de la mujer, vinculándolo siempre al hecho racial, lo mismo que Lorna Simpson (Brooklyn, 1960) o Carrie Mae Weems (Portland, 1953). Esta última utiliza la fotografía para poner en evidencia los estereotipos raciales extremos, y así criticar su contenido discriminatorio. Otro de sus rasgos es el humor ácido de sus obras. Ejemplo de esto último podría ser "Mirror, Mirror" (1987), en el que una joven negra reproduce ante un espejo la escena de Blancanieves, a lo que el hada -como no podía ser de otra manera- responde injuriosamente. Lorna Simpson realiza también su obra con ayuda de fotografías - detalles, primeros planos-, que acompaña de textos lacónicos, en un estilo marcado por el conceptual. Se centra en los rasgos físicos identificativos de su raza, tratando de hacer ver el contraste entre la fetichización de la mujer negra en términos sexuales y estéticos, y su anonimato real. En varias de sus piezas ha tomado el cabello como metonimia de la identidad racial, así en "Counting" (1991) presenta un conjunto de imágenes (la choza de un esclavo, un cuello de mujer y un peinado de trenzas) junto con datos sobre la situación racial. El espectador llevará a cabo un reconocimiento de las asociaciones que existen entre los distintos elementos.

La obra de Adrian Piper (Nueva York, 1948) es una de las más conocidas, y significativas, sobre los problemas de identidad racial, dentro y fuera de su país. El desvelamiento de los prejuicios raciales y sus mecanismos de funcionamiento, tienen una excelente plasmación en su obra "1y calling (Card) N.1" (1986). Se trata de una tarjeta de visita -pero "calling" significa también "vocación"- con un texto que declara que su

propietaria es de raza negra -la tez de Piper es muy clara- y que estando segura de que no se han dado cuenta de ello cuando han hecho o se han reído de comentarios racistas, ha decidido advertirlo de este modo, menos incómodo que una explicación verbal. Es una obra que trata del lenguaje, pero sería más preciso describirla como de "interacción social", "ya que su significación se alcanza en último término en el efecto que produce en quien la recibe" (1).

La obra alude también a la "invisibilidad" de la mujer negra en la sociedad norteamericana -tema que ha tratado expresivamente la también artista de color Lorna Simpson-, y el estatus jurídico de "muerto" de los antiguos esclavos. Tiene un desarrollo posterior, y de mayor carga conceptual, en otro medio. "Cornered" (1988) es una videoinstalación en la que la artista de nuevo proclama su condición racial y explora todas las posibles reacciones de sus interlocutores, desvelando el componente racista que puedan ocultar. "Si alguien tiene mi aspecto y es negro, entonces es que ya nadie, absolutamente nadie, puede estar seguro de ser blanco.. Las convenciones de este país califican de negro a quien tenga algún antepasado que lo fuera. ¡Bienvenidos a la lucha!" (2). Piper juega con su ambigüedad racial para demostrar lo absurdo que es catalogar a las personas por color de piel o porcentajes de sangre. Parece así que el racismo no es sólo injurioso para el individuo y la sociedad, sino un atentado a la razón. Su estrategia es proceder desde lo individual a lo institucional: "Mi trabajo se dirige a las manifestaciones interpersonales de racismo más que a las institucionales... Creo que las instituciones están compuestas de individuos, y que las manifestaciones institucionales de racismo están formadas por las individuales... El nivel atómico, interpersonal, de las

transacciones individuales, es el más elemental, en el que los negros aprendemos de los blancos que no somos bienvenidos a la sociedad" (3).

La última obra que comentaremos es "What It's Like, What It Is 3" (1991). Consiste en una estructura de gradas geométricas que recuerdan la escultura minimalista, en cuyo centro un paralelepípedo contiene cuatro pantallas de televisión mostrando, respectivamente, los cuatro lados de la cabeza de un hombre negro. La imagen pronuncia una letanía de negaciones referidas a las características que se atribuyen a esa "clase de individuos": "...No soy perezoso, no soy ruidoso, no soy maleducado, no soy lujurioso, no soy servil, no soy estúpido..." Mientras habla vuelve la cabeza y su mirada recorre el anfiteatro. Se trata de contraponer esa pureza de formas de la instalación a la incómoda presencia del intruso, que nos recuerda su derecho a pensar, imaginar y actuar, libre de nuestros prejuicios sobre su comportamiento. De alguna forma, esta pieza simboliza la misma trayectoria de Pieper, que inició su carrera como escultora minimalista al final de la década de los 60, realizando luego obras conceptuales que nada tenían que ver con contenidos políticos, hasta evolucionar a un decidido compromiso. En éste, sin embargo, ha conseguido mantener una gran fidelidad a sus orígenes, integrando geometría y lenguaje en su exploración de la realidad social.

El Arte como Reivindicación de las Raíces y como Magia Protectora

Por su parte, David Hammons (Illinois, 1943) dedica su atención a la afirmación de su linaje afro-americano, actualizado en una realidad social descarnada, como es la vida en un barrio degradado como Harlem. Realiza obras en su mayor parte

perecederas, utilizando materiales de deshecho, como neumáticos, tapones de botella o cabello humano. Más allá del contenido particular de sus "assamblages", los críticos han querido ver sus piezas como productos de las creencias "minkisi" (4), cuyos diseños rituales servirían para el consuelo y la protección de su comunidad. En este sentido puede interpretarse la opinión del artista: "El arte es un medio para protegerse del daño del mundo exterior, para mantener a raya la energía negativa". El cabello conserva el espíritu de sus dueños, y las botellas la fuerza de los labios que bebieron en ellas. Con estos elementos, Hammons llega a construir piezas de gran envergadura, como "Delta Spirit" (1985) (Fig:36) -una cabaña capaz de albergar varias personas-. Visualmente exótica y cargada de significado espiritual, representa para la comunidad negra un medio para recordar sus orígenes y tradiciones. Una pieza completamente diferente, pero que encarna muy bien sus puntos de vista sobre las relaciones con el poder blanco, es "Public Enemy" (1991), con la que participó en la controvertida Bienal del Whitney Museum. Se trata de una reproducción a tamaño natural del monumento situado a la entrada del Museo de Historia Natural neoyorkino, que representa al presidente Roosevelt a caballo, flanqueado por un negro y un indio. Hammons rodeó el conjunto con alambradas y sacos terreros, y esparció globos y confetti, como en las convenciones políticas. Así, utilizó un símbolo bien conocido, que sugiere no sólo la supremacía blanca, sino que parece relegar a las restantes razas al ámbito de las Ciencias Naturales, y mostró cuán a la defensiva se encuentra, incluso en el juego de la democracia.

El Tercer Mundo como "Otro" Global

Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956) ha trabajado, siempre

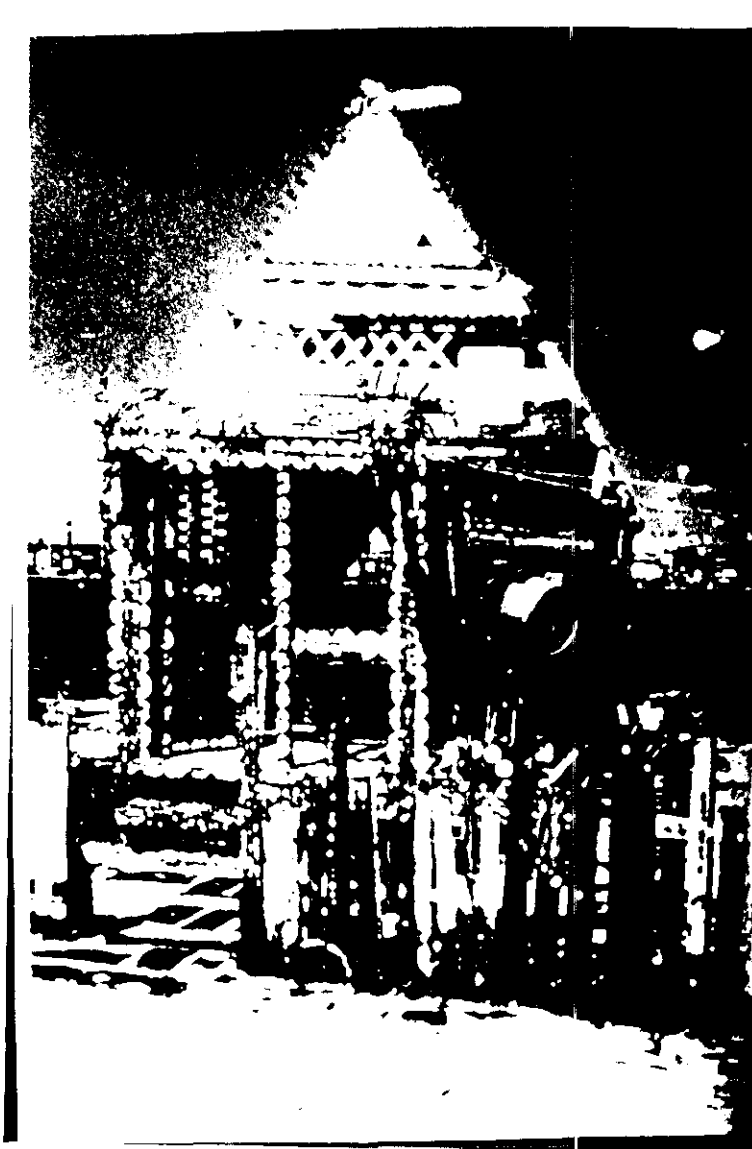


Fig: 36 DAVID HAMMONS, "Delta Spirit", 1985. (Instalación).

dentro del ámbito del compromiso artístico, sobre temas muy variados: la explotación abusiva de seres humanos y de recursos naturales, la inmigración ilegal, los vertidos de residuos tóxicos en países subdesarrollados, entre otros. Si optamos por incluirle en este capítulo sobre la reflexión crítica de las relaciones de Occidente con el "Otro" es porque, a través de temas tan variados, Jaar siempre ha subrayado la "diferencia" -y su representación- como elemento clave de los mecanismos de opresión.

Su obra consiste en instalaciones, en ocasiones colocadas en lugares completamente ajenos al entorno artístico: "Rushes" (1986) en el metro de Nueva York, "Rafael, Manuel y los otros" (1992) en la sevillana Torre de Santa Cruz, por ejemplo. Los elementos utilizados suelen ser los mismos: cajas luminosas, como las habitualmente destinadas a la publicidad, con reproducciones de fotografías de prensa. Además, marcos, espejos, y alguna forma geométrica; elementos que nos remiten al minimalismo y a un tipo de arte autorreferencial, lo que contrasta vivamente con el tipo de trabajo de Jaar. En algunas ocasiones -las menos-, textos, pero no interpretativos o admonitorios: datos o citas ajenas.

A través de su obra Jaar intenta crear una confrontación personal del espectador con lo expuesto. Trata de aproximarnos a los hechos no de la forma pretendidamente objetiva y generalizadora de la ciencia y los medios de comunicación, sino de manera concreta e individual. Intenta acercarnos a los rostros verdaderos de la explotación, la inmigración y la pobreza: enfrentarnos a ellos. "Estos son los rostros del 'Otro', de la gente del Tercer Mundo, racial y culturalmente diferente, en el perímetro de la producción postindustrial. Al débil concepto occidental de Tercer Mundo, Jaar opone gente de carne y hueso, y las realidades específicas que atan irrevocablemente sus vidas a

las nuestras, aquí y ahora" (5).

Como medio para desvelar nuestros prejuicios, alimentados -o al menos no puestos en duda- por los medios de comunicación, Jaar nos propone trabajos que utilizan ese mismo lenguaje subvirtiendo el contenido. Es el caso de "A Logo for America" (1987), una secuencia de varias imágenes digitalizadas expuestas en un panel publicitario de Times Square. En ellas se recordaba a los norteamericanos que, a pesar de su costumbre de llamar America a su país, este no es sino parte de aquella. La secuencia consistía en una bandera norteamericana, un mapa de Estados Unidos, un texto, y finalmente, un mapa del continente con la palabra AMERICA superpuesta. Pero resultan más representativas de Jaar obras como "Gold in the morning" (1986), o "Coyote" (1988).

La primera emplea un sobrecogedor reportaje (de Sebastiao Salgado) de la explotación aurífera de Serra Pelada, en Brasil, la mina a cielo abierto más grande del mundo. El Primer y el Tercer Mundo parecen citarse en ella. La mina es explotada manualmente, sin medios mecánicos, y vaciada a hombros de una población que alcanza en temporadas la cifra de 40.000 personas trabajando simultáneamente. La enorme contribución de Brasil al desarrollo económico mundial -y de su élites- parece obligarle a un perpetuo subdesarrollo industrial. Jaar sitúa cinco de las transparencias en las cajas, vistas generales y primeros planos de rostros y cuerpos en pleno esfuerzo. La luz interior y la dimensión escultural de la construcción, carga las imágenes con una fuerza que no tendrían de otra manera. Piezas de metal dorado, de igual tamaño que las fotografías, proporcionan a estas una especie de halo, un aire religioso. En el suelo, una lámina de oro, muy trabajada, se encuentra centrada en un amplio marco. "Las fuerzas magnéticas combinadas del oro y la religión son el

subtexto histórico... Latinoamérica fue transformada en capital acumulado por y para aprovisionar distantes centros de poder" (6). El mítico sueño de El Dorado encuentra su contrapartida contemporánea en el tabajo de estos hombres.

"Coyote", como varias otras de sus piezas ("Frame of Mind", "1+1+1") juega con el reflejo y la inversión de la imagen. En este caso se trata de una fotografía casi a tamaño natural de dos inmigrantes ilegales ("espaldas mojadas") cruzando el Río Grande a hombros de otros dos individuos ("coyotes"). La imagen cuelga bocabajo para resaltar su diferencia con el espectador, y sólo se puede contemplar correctamente en el reflejo de las aguas de una pequeña piscina colocada ante nosotros. Pero el agua se agita y es difícil identificar lo que vemos. Este efecto lo utiliza Jaar para simbolizar la resistencia que tenemos que vencer para que nuestra tradición no categorice y estereotipe -y juzgue- lo que ve. Se trata de una intención similar a la de Beuys con la pieza del mismo nombre: romper la identificación automática del objeto con algo agresivo, ajeno y tramposo. Sin embargo, la puesta en escena debe más a la influencia de Haacke, una de las fuentes evidentes de la obra de Jaar. En 1991 Jaar realizó una instalación titulada "Terra Non Descoperta", aludiendo al inminente aniversario del Descubrimiento de America. Se trataba de tres grandes cajas iluminadas, transparencias en las que podíamos contemplar un amplio horizonte marino. Tras ellas, colgaban de la pared quince pequeños cuadros, con distintas perspectivas y encuadres de la mina de Serra Pelada. Sobre las aguas situadas en primer término, Jaar había reproducido sendos fragmentos del Diario de Colón, alusivos a su deseo de encontrar riquezas: "Nuestro Señor, en su Bondad, guióme para que descubriera este oro", escribía el Almirante el 23 de diciembre de 1492. El contraste entre la serenidad del mar, su amplitud, y

la agobiante estrechez de los marcos -y las condiciones de vida de los mineros-, se hace patente de inmediato. Ante un texto así, y unas imágenes como éstas, es difícil seguir sosteniendo la visión legendaria, idealizada y, en definitiva, "política", que siempre se ha mantenido en España sobre "la gesta" de los conquistadores.

La Cultura de la Frontera

Guillermo Gómez-Peña (Ciudad de México, 1955), artista, escritor y activista social, encarna el espíritu transcultural que él mismo propone como alternativa a las tensiones de todo tipo que tienen lugar en torno a la frontera sur de los Estados Unidos, la divisoria entre Primer y Tercer Mundo. Su programa, expuesto entre las contribuciones teóricas con que se iniciaba este capítulo, es llevado a cabo a través de una abigarrada puesta en escena de la que Gómez-Peña es el protagonista. Ha elegido como papel para sus performances el de "Border Brujo", una especie de chamán que encarna todas las contradicciones de la mezcla cultural (Fig:37). Cargado de "etiches mesoamericanos, chicanos, hablando en inglés y español, y también en una lengua ininteligible, trata de mostrar a su audiencia la imposibilidad de comprender la realidad utilizando un sólo código."Partimos de la base de que somos 'el otro' cultural, y en ocasiones el enemigo, respectivamente unos de otros. El proceso de sentar a chicanos y mejicanos, anglos y mejicanos, a la misma mesa, es un proceso complejo, y es lo que tratamos de convertir en arte" (7). No era otra la enseñanza de Beuys, que en los años setenta profetizó que el arte se convertiría en política y la política en arte. Entre las abruptas transformaciones de la escena política



Fig: 37 GUILLERMO GOMEZ-PENA / EMILY HICKS, "Taller de Arte Fronterizo. Tijuana-Nicaragua.", 1988. (Instalación).

del mundo han surgido figuras como la de "Superbarrio", en Ciudad de México, que enmascarado como un héroe de cómic organiza asambleas y dirige protestas para lograr mejoras en la comunidad.

La dimensión de activista social de Gómez Peña se plasmó en la creación, en 1985, del "Border Art Workshop\Taller de Arte Fronterizo". Compuesto por chicanos, anglos y mexicanos que viven repartidos a ambos lados de la frontera, su objetivo es analizar las relaciones USA-México. Aunque anteriormente artistas como Judy Baca habían realizado obras con esa intención (el mural colectivo "The Great Wall of Los Angeles", 1976) (Fig:38), el Taller despliega una actividad más compleja, utilizando performance, instalaciones, textos y acción política. Consideran la frontera como un laboratorio intelectual y un territorio conceptual en que explorar las complejas relaciones entre Norte y Sur, entre lenguas y culturas distintas. Consecuentemente con ello, su actividad no se ha limitado a esta zona. Han desarrollado acciones como "Taller de Arte Fronterizo Tijuana-Niágara" (1988), en el que analizan las relaciones entre latinos y canadienses. El Taller no contempla la frontera como una zona de choque entre dos culturas. "No consideramos el hecho cultural como un reflejo de la sociedad, sino como un vehículo para construirla... La frontera es una entidad cultural, no dos" (8). Con motivo de la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento, realizaron numerosas actividades, entre las que tuvo lugar la que se llevó a cabo en Madrid -y también en Los Angeles y Londres-. En ella, Gómez-Peña y Emily Hicks aparecían en una jaula, como aborígenes americanos, expuestos a la vista de los transeuntes. Se recordaban así las parejas de indios que los descubridores trajeron a la metrópoli, arrancados de sus comunidades y exhibidos como trofeos o rarezas biológicas.



Fig: 38 JUDY BACA, "The Great Wall of Los Angeles", 1983.
Detalle: "Division of the Barrios". (Mural).

Las Culturas Enfrentadas

El choque cultural entre los indígenas americanos y sus colonizadores ha sido explorado por muchos otros artistas, tanto en el norte como en el sur del continente. ATLATL, la Organización Artística Nacional de los Nativos Americanos, organizó en 1992 una exposición en la que representantes de las distintas culturas aborígenes norteamericanas mostraban obras relacionadas con el Descubrimiento (9). Tres de las piezas resultaban especialmente atractivas: la de Dwight Billedeaux, "Columbus Dog Food", una alusión al castigo consistente en arrojar a los indígenas a perros hambrientos; la de G.P. Jemison, "For our Land they brought Gifts", una bolsa de regalos decorada con las carabelas cargada con productos autóctonos; y la de James Luna "Before\After Columbus", en que el artista se nos muestra en dos perfiles diferentes -y simultáneos- representando las transformaciones físicas producto de la colonización. En todo caso nos parece notablemente más interesante el trabajo que lleva realizando desde hace años Hachivi Edgar Heap of Birds. Sus obras no son tan coyunturales como las comentadas, y a nuestro juicio utilizan con provecho la evolución del arte contemporáneo. Se trata de carteles perfectamente maquetados, que ha colocado en autobuses o lugares específicos. La "normalidad" del medio contrasta fuertemente con el mensaje que contienen: recordar al transeúnte que es "huésped" de determinada tribu -ya que ella es la genuina propietaria de la tierra que pisa- ("Native Hosts", 1988), o que cierta Misión trajo de regalo a los aborígenes la sífilis, la viruela y los bautismos forzosos ("Mission Gifts", 1990). Para terminar con las referencias al "Descubrimiento", recordemos la obra de Luis Camnitzer, o los

murales-collages de Deborah Small, que pudimos contemplar en ARCO 93. En ellos se combinan iconografías nativas y europeas, con insistentes alusiones a las misiones -y a la "labor" de Junípero Serra, entonces a punto de ser canonizado-.

Otros artistas han utilizado el choque de culturas como inspiración de sus trabajos: la coreana-norteamericana Yong Soon Min ("Whirl War", 1987), el chino Tseng Kwong Chi (la serie "Disneyland\Grand Canyon", 1979-1985), la mexicana Amalia Mesa-Bains ("Altar for Dolores del Río", 1983), entre otros. Artistas como Fred Wilson y Fariba Hajamadi toman como motivo, no una reivindicación cultural concreta, sino la misma tensión entre culturas diferentes utilizando para ello el marco del Museo. Por su parte, la exaltación de las raíces propias es el tema de la obra de creadores como Rigoberto Torres o Pepón Osorio. Otros muchos han expresado por medio del arte reivindicaciones nacionalistas, que se sitúan más en el ámbito de lo estrictamente político que de lo cultural. Es el caso de los también portorriqueños Juan Sánchez y Papo Colo, o del cubano Kcho, que se hizo popular en la última Bienal de la Habana (1994) con su obra acerca de los balseros que escapaban ilegalmente de la isla. Convertida en serie -"La barca", "Regata", "Migración"- la obra sigue logrando un fuerte efecto sobre el espectador.

De cómo la Periferia puede ser el Centro

Para terminar con el repaso del panorama internacional queríamos, en último lugar, referirnos a la obra del cubano José Bedia (1959). A diferencia de la mayoría los artistas comentados, la obra de Bedia no lucha contra nada ni reivindica nada. Ella misma -y en eso tiene cierto parecido a la de Hammons-

se constituye en afirmación de unas raíces que no están amenazadas por ninguna estructura social opresiva. Peligran, eso sí, por el proceso de homogeneización cultural que impulsa a cualquier artista, independientemente de sus ancestros, a integrarse en una tradición occidental que se ha propuesto a sí misma como la única Historia posible. Por estas razones, que Bedia realice una obra imbuida de la estética de una cultura "primitiva", y al mismo tiempo indudablemente contemporánea, representa una actitud de resistencia a la dominación cultural que sin duda podemos considerar política. Los orígenes de Bedia son africanos, y él es practicante del Palo Monte, un complejo religioso-cultural afro cubano de origen "kongo". Pero al mismo tiempo su formación es la de un artista occidental sofisticado, graduado en el Instituto Superior de Arte de la Habana, en el que ha sido profesor. Su obra está sostenida por una sensibilidad y una cosmovisión vernáculas, pero plasmada con los registros del arte contemporáneo occidental. Bedia acepta así, de partida, lo que la modernidad no ha querido ver: que las culturas primitivas evolucionan bajo la influencia de sus observadores -y colonizadores-. El resultado es una respuesta de la cultura "kongo" a la modernidad. Son obras que no repiten los modelos originarios, y en ese sentido "traicionan" el primitivismo que podría exigírseles, pero también rompen con su estatismo y vivifican la cultura propia. Son telas de gran formato pintadas con austero colorido, en las que grandes figuras esquemáticas limpiamente definidas se combinan con formas geométricas, palabras de curiosa grafía y símbolos tribales. "Yo soy la ruta" (1992) o "Buen Mkenbe" (1991) tienen elementos perfectamente reconocibles para nuestra mirada, pero están narrados "en otra lengua", y su posible traducción no tendrá el mismo significado

en el marco de su tradición que en la nuestra. "Por un lado, la puesta en relación de signos muy diversos, tomados de culturas disímiles, para organizar significaciones en cada obra. Por otro, la superposición de claves simbólicas pluriculturales de un mismo signo" (10). Por todo ello creemos que la obra con que contribuyó a la reciente muestra "Cartografías" (11), comisariada por Ivo Mesquita, una instalación titulada "La pequeña venganza de la periferia" (1993) carecía del interés del resto de su obra, integrándose estilísticamente en el modelo que declaraba criticar. La personalidad de Bedia, y su aportación al panorama del arte contemporáneo, es desde esa "ex-centricidad" que él es capaz de convertir en central. De este modo se convierte en arte internacional estructurado desde lo afroamericano, que contribuye a "deseuropeizar" la cultura contemporánea. Y a la vez podríamos decir que realiza cultura "kongo" o "yoruba" postmoderna.

Notas

(1) Abigail Salomon Godeau y Constance Levallen, Mistaken Identities, University Art Museum, University of California, Santa Barbara, 1992, p. 54.

(2) "Adrian Piper", Balcón n.4, Madrid, p 73.

(3) Adrian Piper, "Xenophobia and the Indexical Present", en Reimagining America. The Arts of Social Change, edit. por Mark O'Brian y Craig Little, New Society Publishers, Philadelphia, 1990, p.287.

(4) Dawoud Bey, "In the Spirit of Minkisi. The Art of David Hammons", Third Text, 27, Londres, 1994, p. 45 y ss.

- (5) Madeleine Grynsztejn, "Illuminating Exposures: The Art of Alfredo Jaar", en Alfredo Jaar, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, 1990, p.12.
- (6) Ibídem. p, 15.
- (7) Coco Fusco, "The Border Art Workshop\Taller de Arte Fronterizo. Entrevista con G.Gómez Peña y Emily Hicks", Third Text n.7, Londres, 1989, p. 54.
- (8) Citado en Lucy Lippard, Mixed Blessings, Pantheon Books, New York, 1990, p.218.
- (9) The Submuloc Show, Phoenix-Arizona, National Service Organization for Native American Arts, 1992.
- (10) Gerardo Mosquera, "Crónicas americanas", Lápiz n. 106, Madrid, 1992, p.25.
- (11) Fundación Caixa de Pensiones de Madrid, en abril de 1995.

2.2.3.3. DE LA "INDIFERENCIA" Y SUS EXCEPCIONES

Panorama Artístico en España

La Historia nos recuerda que España fue un lugar privilegiado para el encuentro de culturas distintas, la cristiana, la hebréa y la musulmana. Las sucesivas expulsiones nos permiten hoy alardear sin remordimiento de país acogedor, con sólo algunos focos localizados de racismo. Entre esa Edad Media en que se produjo la mítica transculturalidad y este final de siglo, se han sucedido largos periodos de aislamiento internacional, y por supuesto, racial y cultural. Hace mucho que se ha olvidado lo que fuera un contacto cotidiano con los "otros". Por lo tanto, instituciones sociales como la "limpieza de sangre", o la conversión forzosa, la aculturación a sangre y fuego, o la profusión de leyendas antijucías y antimusulmanas, se han convertido en un dato que sólo conocen los especialistas. La misma conquista de América -como lo fue la Reconquista- ha sido hasta hace bien poco baluarte de la idiosincrasia nacional, ejemplo de nobleza y "sentido histórico", a las que a nadie se le ocurriría aplicar la amarga sentencia benjaminiana de que "todo documento de cultura es un documento de barbarie". Probablemente una de las obras más duraderas de la Dictadura sea esta visión de la Historia y la identidad nacional, construida en los años de la autarquía franquista, que se defendió de lo foráneo despreciándolo, y se afirmó en lo propio convirtiendo la uniformidad en virtud.

Los años recientes han producido un cambio de panorama al que nuestra vista aún no se ha acostumbrado. El Estado de las Autonomías ha transformada "la rica variedad de los pueblos de

España" en una colección de comunidades que buscan a toda costa los signos de su identidad, y que han terminado por encarnar todos los tópicos regionales que se les atribuían. EL proceso de integración en Europa, presentado como uno de los elementos clave de la modernización del país, ha hecho a los españoles, alternativamente, acríticamente entusiastas e irreflexivamente suspicaces. La opción europea, precisamente, ha sido la causa de un definitivo alejamiento de Latinoamérica y una actitud defensiva hacia el norte de Africa, que tratamos de ignorar más cuanto más se impone su proximidad. En estos últimos quince años sin embargo, se ha ubicado en España una numerosa colonia sudamericana, y la corriente de inmigrantes de color, legales e ilegales, aumenta. La creciente presencia de árabes y musulmanes plantea una problemática singular, que ha vuelto a poner en funcionamiento tics racistas olvidados. La única etnia secularmente instalada en la península, la gitana, cada vez más marginalizada por un modo de vida que ya nada tiene que ver con el suyo, y degrada por el problema del tráfico de drogas, es objeto de agresiones más y más frecuentes. La celebración del V Centenario, que dió lugar a diversas manifestaciones artísticas críticas en muchos puntos del planeta, aquí apenas estimuló la creatividad. Acaso tenga razón Guillermo Gómez-Peña cuando exclama "¡cuándo despertará España de su sueño colonial!".

Sin embargo, insertos en el circuito artístico internacional, nos han ido llegando muestras de la preocupación "multicultural". Destacan la muestra procedente de Cuba, que con el título "La Isla Posible" se presentó en 1994 en Barcelona, "Cartografías", comisariada por Ivo Mesquita, en 1995 en Madrid, y "Escalas Africanas", que comisariaron para el Centro Atlántico de Arte Moderno canario S. Njami y J. Busca, también exhibida en Barcelona. Es, por cierto, el C.A.A.M., el único centro español

con clara vocación de apertura hacia Africa y Latinoamérica. Su revista, sus producciones, y la multiexposición "Plus Ultra", comisionada en 1992 por Mar Villaescusa, son las únicas iniciativas de envergadura que sobre este tema se desarrollan en nuestro país.

Dadas todas estas circunstancias, es llamativa la escasa repercusión que la mezcla cultural tiene en la creación de los artistas españoles. Tal vez suceda como con la temática feminista, que aquí ha cobrado fuerza con décadas de retraso respecto del resto de Occidente. Si es así, tendremos una prueba de que la sensibilidad de nuestros creadores hipotéticamente comprometidos, está más atenta a las corrientes artísticas internacionales que al contexto en que ellos mismos se desenvuelven. En resumidas cuentas: son pocos los artistas españoles que podemos citar en este capítulo, porque son escasos y también porque en muchos casos su obra no tiene una entidad suficiente, independientemente de su intención temática. Resulta asimismo significativo que la mayoría de los que vamos a comentar procedan de Andalucía, el territorio históricamente más expuesto al contacto con lo "diferente".

Una Parodia del Multiculturalismo al Uso

Agustín Parejo School (que toma su nombre de la calle en que vivían algunos de sus miembros) es un colectivo surgido en Málaga en 1981, y compuesto por once miembros cuyo deseo de anonimato les ha llevado a ser sólo conocidos por sus nombres de pila, aunque de hecho es colectiva la autoría de todas sus intervenciones. Sus intereses no se limitan al ámbito de este

capítulo, y volverán a aparecer en nuestro estudio, sin embargo su aportación sobre la problemática de la identidad y el choque de culturas es acaso la más destacada, por lo cual nos detendremos ahora a comentar su planteamiento estético e ideológico. Lo primero que debemos destacar es precisamente la cuestión de la autoría colectiva, que supone un desafío a los rasgos más constitutivos del concepto moderno de artista. Se explica dentro de una lectura de la Vanguardia entendida no únicamente en su dimensión estética, sino en esa otra que vinculaba un lenguaje nuevo a una transformación social. En este sentido podemos decir que "el heroísmo de la posición vanguardista no está, así, en los grandes gestos atrevidos, en una épica de las formas o de los temas, sino en sus renunciaciones: renuncia a la fama (al menos en los términos usuales del mercado artístico), renuncia al estatus privilegiado del artista cotizado, y renuncia a tipos de innovación artística, de ilusión, que son sólo posibles en el marco que la acción de la vanguardia pretende problematizar" (1). Y es que tal vez una posición vanguardista coherente, al día de hoy, sólo pueda ser "antivanguardista", si entendemos la vanguardia como esa estrategia de "cambiar el arte para que no cambie la vida".

La indudable vocación de APS es provocar disfunciones, por mínimas que sean, en el aparato económico del arte, y anomalías en sus mecanismos de recepción. En una palabra, confundir -y confundirnos- el arte y la vida. Abolición pues de la figura del artista individual, del estilo propio, y crítica del sistema artístico, desde el momento en que Parejo School no expone en galerías, ni vende, y cuando lo ha hecho ha sido como obra en sí misma dedicada a subvertir el orden en que se inscribe. Las referencias de su trabajo pueden encontrarse en Duchamp, Beuys y Art Language, así como en la tradición de agitación callejera que

viene del cubofuturismo ruso hasta el afterpunk, pasando por el teatro de guerrilla de Hoffmann-Rubin y la Internacional Situacionista. Sus intervenciones consisten en obras sobre soportes "blandos" -pegatinas, carteles, postales- de distribución masiva, en videos y grabaciones musicales, pintadas, "cuadros", y acciones en la vía pública. La interacción de la palabra y la imagen -entre plástica estética y plástica verbal- se encuentra en el centro de su programa estético, y en él ocupan un lugar privilegiado los iconos procedentes de la revolución Soviética y la Guerra Civil española.

En el terreno de las identidades culturales su postura se ha expresado siempre con humor, lo mismo en la práctica artística que en sus escasísimas declaraciones. APS defiende el reconocimiento del carácter trasnacional de la cultura, e ironiza sobre los tópicos de pureza nacional. La Málaga cosmopolita, capital de la Costa del Sol es, a sus ojos "Málaga, Capital del Gran Magreb", como decían pintadas y pegatinas de 1982. En esa línea de ironía sobre los estereotipos locales debe entenderse su grabación en 1987 de un hipotético "Himno de Andalucía", cuyo estribillo "Ojú que caló", se convirtió en la sintonía de una emisora nacional, o el proyecto del año anterior "Málaga Euskadi Da", que se plasmaba en una insólita hibridación de los tipos nacionales de ambos lugares: vendedoras de claveles con txapela, o aizcolaris con traje de faralaes (Fig:39). Su crítica a la sumisión cultural y la dependencia cultural de los Estados Unidos se concretó en el reparto masivo de pliegos de pegatinas con el tamaño de las monedas de cinco pesetas, en las que sobre un fondo rojo y gualda se leía la inscripción "Estado - Unidense". Su pretensión era que fueran adheridas a las monedas y dotadas de "curso legal". Sin embargo es en el terreno del multiculturalismo



Fig: 39 AGUSTIN PAREJO SCHOLL, Pegatina, 1986.

y su crítica en donde han logrado un resultado más convincente, en una obra que aúna rigor conceptual con una acertada puesta en escena.

Nos referimos a la respuesta de APS a la invitación que les fue cursada en 1992 por el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, en un año en que el aniversario del "Encuentro" o el "Descubrimiento" de América creaba un marco ideal para la reflexión sobre los contactos de culturas distintas. El resultado fue la exposición de las obras de un ficticio artista ecuatoriano llamado Lenin Cumbe, que al llevarse a cabo con un cumplimiento escrupuloso de todas las convenciones del sistema artístico, permitió que sólo los conocedores de la trayectoria de APS sospecharan la suplantación. "Agustín Parejo School presenta a Lenin Cumbe" constaba de doce televisores cuyas pantallas estaban pintadas con escenas alusivas a la actualidad latinoamericana y española, acompañadas de algunos textos de marcado tono "verbal" (Fig:40). El estilo era marcadamente naif, acorde con los ejemplos que conocemos de pintura popular latinoamericana, y los textos captaban perfectamente todas las incongruencias sintácticas y gramaticales del habla. Se acompañaba la exposición de un catálogo imprescindible para comprenderla en toda su dimensión, y que sin duda debe considerarse parte de la "obra". Tres son los textos que lo integran: "Crónica del Descubrimiento", "Siete fragmentos del diario de R.M., de A.P.S.", y "El dolor del miembro ausente". El primero es la narración del encuentro con el artista y una valoración de su obra. Conociendo las preocupaciones de APS, podemos figurarnos el interés que le produjo a uno de sus integrantes tropezarse con este acto de apropiación ingenua de la imagen mediática, tecnológicamente creada y difundida. Se trataba de un caso ejemplar de lucha contra la trivialización y "objetividad" de los



Fig: 40 AGUSTIN PAREJO SCHOOL, Presenta Lenin Cumbe, "Estoy Fatal de Tiempo", 1992. (Televisor pintado).

medios de masas. En aquel bar del pueblecito de Salinas en el que encontró el primer televisor de Cumbe, R.M. "Asistía a un fenómeno de reterritorialización crítica del mensaje clónico, que resultaba llevarse a cabo desde la más cándida de las actitudes artísticas, desarmando por completo al espectador y proporcionándole a su experiencia, a su relación como sujeto con el objeto de su fascinación, cualidades vividas extremas, la suprema inmediatez". APS ha criticado, como veíamos, la vulgaridad normalizadora de unos medios de comunicación que absorben, en Occidente, el total del significado y la emoción, de la información y de la política. Pero esta crítica había tenido lugar siempre en el ámbito hiperintelectualizado del arte de vanguardia. La marginalidad y falta de relevancia social de sus acciones contrastaba ahora con el trabajo deshinibido, directo y popular, del artista ecuatoriano, que había realizado aquella primera escena -un tenso enfrentamiento entre Bush y Sadam Hussein- en un televisor inservible, para competir con otros bares en los que la televisión atraía a la clientela. A partir de ahí, el conocimiento personal del artista, de su obra, y pasado el tiempo, la invitación a venir a España a presentarla como una creación más del colectivo. Una vez aquí, donde Cumbe realiza algunas de las pinturas, la mediación de APS convierte la obra del ecuatoriano, de un inicial "object trouvé", en un ejemplo de lo que Duchamp llamaba "aided ready made", un object trouvé ayudado.

El segundo texto del catálogo es la narración personal de ese encuentro, y la subsiguiente relación homosexual que tiene lugar, haciendo su crónica desde la fascinación inicial hasta el progresivo desencantamiento cuando Cumbe comparte la vida del miembro de APS en Sevilla. ¿Cómo interpretar este texto? Creemos

que sugiere dos cosas: por un lado, que nuestra admiración por ciertas culturas se desvanece con su conocimiento directo; por otro, alude a los intereses extra-artísticos que con frecuencia determinan la valoración y circulación de las obras de arte.

EL último capítulo es una reflexión escéptica sobre el intercambio cultural, tomando la relación APS-Cumbe como ejemplo de la desigualdad que preside este tipo de relaciones entre Primer y Tercer Mundo, que "exotiza" su producción cultural (exige su producción artesana, su ingenuidad), y por otro lado, la valora en la medida en que sus resultados pueden integrarse en la tradición del arte occidental. Estas circunstancias justifican que por vez primera APS presentara de forma individual y personalizada la obra de uno de sus miembros. De no haberlo hecho así esta quedaría inmediatamente fagocitada como una variación de las corrientes vanguardistas, despojándola del sentido que tiene al venir de un artista y un país abismalmente diferente al nuestro.

Toda la superchería organizada en torno a Lenin Cumbe es, como decíamos al principio, una crítica contra el mismo mercado artístico, especialmente en esta última fase de integración de culturas diversas. Es una crítica -pero esta vez a la inversa de lo habitual en APS- de la individualidad del genio, del estilo como medio de autoexpresión. Falsificando la obra de Cumbe se hace forzosamente visible -como en el caso de Cheri Samba, Masami Teraoka, o del propio Bedia-, que "los verdaderos usuarios de las culturas tradicionales están haciéndolas evolucionar continuamente, a través de infinitas combinaciones, ante el escándalo de los puristas" (2). Se trata pues de un trabajo eminentemente conceptual, a pesar de su profusa puesta en escena, que desarrolla hasta sus últimas consecuencias los planteamientos habituales de APS, y que, como decíamos al principio, representa

en el escuálido panorama del arte español preocupado por la multiculturalidad uno de sus mejores logros.

La Publicidad de la Diferencia

Cercano a muchos de los presupuestos estéticos de APS, pues ha sido uno de sus integrantes desde el primer momento, está la actividad artística de Rogelio López Cuenca. Al contrario que en el caso del colectivo, en esta ocasión sólo comentaremos una de sus obras, dejando para otro capítulo un análisis más general de su trabajo. López Cuenca ha desarrollado en diversas ocasiones su interés por la imagen que del "otro" se tiene en la sociedad occidental, reflejada a través de las fotografías de prensa, el mundo de la moda y la publicidad. O, por contra, de la imagen cultural que tenemos de nosotros mismos, de nuestro estereotipo nacional. En términos generales, podemos decir que gran parte de su producción está centrada en la recontextualización de estas imágenes, de los símbolos que las encarnan, y de los valores contradictorios que desde las sociedades de consumo se les atribuyen. El trabajo que más directamente se relaciona con el tema que venimos tratando es "WORD\$WORD\$WORD\$", celebrado en el otoño de 1994, y que consistió en la distribución de vallas publicitarias en las estaciones municipales de autobuses de Málaga y de Sevilla, respectivamente. Su título hace referencia a una conocida cita de Shakespeare, y asimismo encierra una polivalencia semántica: se refiere a las palabras, pero también a las espadas ("sword"), y es el dinero (el símbolo del dólar) lo que convierte las unas en las otras. La elección de un lugar como las estaciones de autobús, no es sólo el resultado de un deseo de apartarse de los espacios configurados como artísticos, sino

también de aprovechar la plusvalía semántica que desarrollan las obras en estos entornos. Como dice el propio artista, "no se trata de exponer en un lugar, sino de exponer ese lugar", lo que se acentúa aún más por el hecho de que las vallas aparecen diseminadas, sin advertencia alguna, compartiendo-compitiendo el espacio de los anuncios habituales. El camuflaje es perfecto en lo que se refiere al tipo de imagen y tipografías agresivas de la publicidad, por lo que el choque con su contenido tiene lugar sin ninguna prevención. Se trata de fotografías de racismo agresivo, represión policial, integrismo, emigración, degradación de lo autóctono, miseria tercermundista, todas ellas acompañadas del tipo de mensajes habituales en los medios para incitar al turismo: "Holliday", "Enrólate" o "Bienvenido al Paraíso". Juan Goytisolo ha escrito sobre la doble corriente, simultánea y desigual, del turismo y la inmigración. Paradójicamente, la tierra que ya no puede mantener a uno es el sueño del otro. Y las promesas de hospitalidad y confort para el turismo se ven contrapuestas con el rechazo y la miseria a que se ven expuestos los inmigrantes. En el caso concreto de estas vallas, el contraste entre el mundo ideal presentado por los medios de comunicación y la realidad de este es desazonadora, y los lemas publicitarios adquieren un sentido cínico e insultante. El hecho de que se expongan en una zona transitada en buena medida por los propios protagonistas, hace patente eso que López Cuenca llamaba "plusvalía semántica". Emigrantes y marginados se contemplan dramáticamente enfrentados, ante sí mismos y con las ilusiones del consumo, y el espectador de arte se ve también forzado a contemplar el lugar en que está con ojos inexcusablemente abiertos.

Uno de los aspectos más peculiares del fenómeno de la

inmigración en nuestro país es esa escena que se repite todos los veranos: el flujo innumerable de vehículos que cruza nuestra península, desde la frontera con Francia hasta los puertos del Mediterráneo, trasladando a marroquíes y argelinos a sus países de origen. Un recorrido perfectamente establecido, rápido y absorto, en el que no hay interés alguno por el espacio que se atraviesa o por sus habitantes. Es el mismo desinterés, mezclado con rechazo, que experimentan quienes les contemplan pasar o tienen que lidiar con sus coches anticuados y sobrecargados de equipaje. Dos visiones que "jamás pueden ser completamente asimiladas por el otro según los respectivos códigos visuales y de interpretación... Ni unos ni otros pueden ser denominados ni identificados claramente dentro de los horizontes de los respectivos panoramas culturales" (3). Todo esto resulta aún más significativo dado el pasado histórico, en el que los ancestros de los viajeros ocupaban el territorio que cruzan, y cuya expulsión encuentra eco en la falta de interés con que se les trata, que sólo alcanza a poner los medios para evitar las molestias y problemas de su paso.

Un Fenómeno Específico

A principios de los noventa se configuró en la Universidad de Granada un colectivo de siete artistas (4) que decidieron no sólo renunciar a sus identidades personales, sino lo que es más "grave", a "asumir una presencia pública ubicua, que tomaría un nuevo nombre en cada exposición u obra individual. Entre exposición y exposición el grupo se convertiría en innominado" (5). Y decíamos que esto es más grave que la colectivización porque esta opción les hacía desaparecer, inaugurar su "carrera"

artística en cada ocasión. Consecuentemente con esta toma de postura, sus obras han tratado habitualmente cuestiones como las identidades ocultas, cambiantes y fragmentadas del mundo contemporáneo. Temas como la homosexualidad en "Cuarto Oscuro", las comportamientos censurados socialmente en "Besos Negros", la discriminación de los enfermos de Sida en "Seguro que Follo" o, finalmente, la crítica a la pureza étnica y cultural, en "La Reina, el Cocinero, la Gitana y el Negro" y en la exposición que nos ocupa, exhibida en la barcelonesa Sala Montcada en la primavera de 1995.

El nombre elegido para la ocasión es "Convergencia" y, efectivamente, se trata de mostrar la confluencia de la inmigración marroquí con la cultura española -la catalana, más concretamente-. La exposición es una gran instalación que funciona como una alegoría del "otro" cultural. Está compuesta por un anticuado modelo de automóvil, cargado con la característica lona que cubre un voluminoso equipaje. Está situado en una estancia sombría, de paredes recubiertas por la senyera catalana, y rodeado de lo que simbolizarían dos posibles modelos de acogida sensible: una serie de decoraciones florales que aluden a la tradicional hospitalidad mediterránea, y un conjunto de lámparas de aceite hispanoárabes, recordando en pasado en común. Una colección de documentos complementarios alude al carácter universal del nomadismo, y una postal con un texto extraordinario, de una inmigrante andaluza en París, recuerda el aún reciente fenómeno de la inmigración española, uno de los motores del desarrollo económico del franquismo. El título de la muestra, "Convergencia", está en Cataluña cargado de resonancias, pero también en toda España, a la que se ha informado hasta la saciedad de la necesaria "convergencia" de las políticas económicas europeas exigidas por el Tratado de

Maastrich. La obra, que se sirve de elementos documentales no acaba de lograr una adecuación perfecta entre unos y otros. Su riqueza semántica y su impacto estético están por otra parte, un tanto diluidos al establecer relaciones equívocas, como entre nomadismo y emigración que aparecen como dos fenómenos equivalentes y naturales.

El Etnocentrismo al Descubierto

El V Centenario del aniversario del viaje de Colón ha tenido en España pocas repercusiones en el ámbito de la creación artística. La más relevante sin duda ha sido la obra con que Francesc Torres participó en "Plus Ultra", el complejo proyecto expositivo que Mar Villaespesa comisionó en Andalucía en 1992 (en su marco pudo también contemplarse la "Celebración de Fray Bartolomé de Las Casas", de Rafael Agredano, más un homenaje que una creación). Formando parte del conjunto de "intervenciones" en espacios públicos, la obra de Torres se instaló durante un mes en la sevillana iglesia de San Luis, con el título "Crónica del Extravío". Nos ocuparemos de este autor en un capítulo posterior, y por lo tanto sólo señalaremos por ahora el marcado interés por la reconstrucción de la memoria colectiva que desde el principio viene informado su obra. Esta "Crónica del Extravío" se enmarca pues en su recorrido de diversos momentos de nuestro pasado, y no aparece de forma oportunista o coyuntural.

En la nave central de la iglesia, en los primeros bancos, se sitúa la figura encorvada y absorta del Almirante, rodeado de una infinidad de pequeños barquitos de papel, uno de los cuales aún tiene entre las manos. La imponente escenografía de la iglesia barroca, un monitor de video y una pista de sonido con textos del

cuaderno de bitácora, de los medios de comunicación y del propio Torres, completan la instalación. ¿En qué piensa Colón? Acaso, como sugiere Torres, en "la indisoluble contradicción entre el deseo compulsivo de controlar el mundo, y la imposibilidad de controlar la Historia". El estatismo de Colón es el mismo en que se encuentra el paradigma de las relaciones e intercambios culturales que guiaron su empresa.

El desprecio por los genuinos habitantes de América viene jalonando su historia -en el norte y en el sur- con distintos nombres y justificaciones, pero con el mismo resultado: su desplazamiento, expoliación y exterminio. Ginés de Sepúlveda, en su polémica con Las Casas, fundamentaba la conquista en la autoridad de Aristóteles: "Los grandes filósofos afirman que tales guerras deben emprender las naciones muy civilizadas contra las gentes incivilizadas, que son mucho más bárbaras de lo que se puede imaginar, pues carecen totalmente de cualquier conocimiento de las letras, no conocen el uso del dinero, generalmente andan desnudos, incluso las mujeres, y cargan pesados bultos a sus hombros y espaldas, cual bestias, durante largas distancias" (6). Una filosofía tal libraba de escrúpulos, si le hiciera falta, a quien buscara en las Indias territorios y poblaciones que explotar. Porque, a pesar de la idealización que en España sigue impregnando la "Empresa de Yndias", los documentos que nos han llegado -empezando por los del propio Colón- no dejan duda acerca de sus auténticos móviles: fue una empresa comercial, con cautelosos compromisos económicos de todas las partes que la impulsaron. El deseo de Colón de obtener cuantiosos beneficios económicos queda patente en los textos de sus diarios (que ya utilizó Jaar en la obra que hemos comentado). En ellos abundan las alusiones al Antiguo Testamento, y las invocaciones a Dios para que le haga "digno de descubrir tantas riquezas". Ello,

unido al papel decisivo de la Iglesia en la financiación de la expedición, hace que este escenario sea particularmente acertado. Como sentencia Daniel Lévi-Strauss, Colón no descubrió el Nuevo Mundo, sino lo que llegaría a conocerse como Tercer Mundo.

Por otro lado, viene al caso señalar, contemplando la cavilosa figura del Almirante ante el altar, el hecho de que numerosos testimonios de la época concuerdan en describir a Colón como un hombre incapaz de percibir la alteridad. Todos sabemos que mantuvo su idea primitiva de que había alcanzado Asia a pesar de las evidencias en contra. En lo que se refiere a los indios, habría que decir que proyectó en ellos cuanto era incapaz de ver u oír. Basándose en sus prejuicios, y no en su experiencia, trazó un retrato de los indígenas que conformó la imagen de estos hasta hoy. Colón no sólo lanzó al mar sus carabelas, sino una inmensa flota de malentendidos que sigue navegando.

El propósito de Torres con esta obra es pues revelar la cara oculta -y ocultada- del Descubrimiento. "Durante las dos últimas décadas, Torres ha creado una obra que hace algo más que interrogar la Historia; crea nuevos modelos de interrogación y acción (pensamiento) a través de imágenes fuertes, irresistibles... Su complejo trabajo sobre el tiempo, es un modelo alternativo de exploración y descubrimiento que se atreve a imaginar un futuro y un pasado" (7).

Estrategias Líricas y Conceptuales ante la Alteridad

Para terminar con este apartado escogeremos dos nombres entre aquellos artistas (Federico Guzmán, Bosgarren Kolektiboa, Marcelo Expósito, Jose Antonio Hergueta...) que ocasionalmente han tratado en su obra los problemas de la relación con el

"otro".

Yolanda Herranz (Baracaldo, 1957) ha centrado su trabajo en el cuerpo humano, la mujer y la opresión racial y sexual. La artista utiliza el lenguaje como material escultórico, en una línea claramente conceptual, combinándolo con objetos extraídos preferentemente de ambientes industriales, de nula carga afectiva. En la exposición titulada "El cuerpo Humano. Racismo-Mujer" escogió felpudos de goma negra, con los que construye piezas a medio camino entre el poema objeto y la escultura. La más acertada es la que lleva por título "No me pises", consistente en uno de esos felpudos en el que ha rotulado cuidadosamente la frase. Dado que un felpudo es para ser pisado, la orden invita a dudar de nuestros hábitos de comportamiento, se convierte en emblema de cualquier resistencia.

Por su parte, Encarni Lozano (Málaga, 1962) ha mostrado un marcado interés por cuestiones sociales, que con ocasión de la malagueña exposición "Son de mi Raza" se centró en la miseria de hombres y mujeres del Tercer Mundo. Estos son representados a través de pequeños catafalcos sobre los que se recorta la silueta de un difunto, similar a la que puede contemplarse en un cuadro que preside la sala, y que se titula "La Tentación de Lázaro". Salvo que los hombres y mujeres cuyos rostros están reproducidos fotográficamente al pie de los túmulos, al no pertenecer a la cultura dominante, no gozan de los poderes curativos del arte consagrado, de la religión o la medicina "verdaderas".

Notas

(1) Esteban Pujals Gesalí "Po-ética de la Renuncia", en Arena n.

3, Madrid, 1989, p.61.

(2) Alma López-Wagner, "Somos moros, estamos negros. Entrevista con Agustín Parejo School". Arena, n.2, Madrid, 1989, p.21.

(3) Jeffrey Swarz, "Divergencia y Convergencia", en catálogo de la exposición Convergencia, Fundació "la Caixa", Barcelona, 1995, p.14.

(4) Luis Andrés, Pepe Crespo, Manuel Cristóbal, Gerardo García, Nuria León, Valeriano Lo Do y Montserrat Rueda.

(5) Jeffrey Swarz, Ibídem, p. 16.

(6) Citado por Daniel Lévi-Strauss en "Colón Más Allá". Plus Ultra. Intervenciones, Pabellón de Andalucía EXPO'92, Sevilla, 1992 p. 32.

(7) Ibídem, p. 35.

2.2.4. LA LUCHA CONTRA EL SIDA

2.2.4.1. LA ENFERMEDAD SOCIAL

La aparición, al inicio de la década de los ochenta, del virus del SIDA, conmocionó a la opinión pública mundial. No se trataba sólo de una pandemia como no se conocía otra en el siglo XX, sino que las formas características de transmisión en un primer momento, parecían coincidir con los comportamientos de grupos sociales intensamente reprobados: homosexuales y drogadictos. Aunque poco a poco se fueron estableciendo las vías de contagio, una de las mayoritarias siguió siendo el contacto sexual, aunque no necesariamente entre hombres. Aún así, el hecho de que las características del intercambio homosexual favorecieran la transmisión, unido al comportamiento social de este grupo, con mayor número de encuentros sexuales ocasionales que el heterosexual, fomentó la idea generalizada de que se trataba de un problema cuyo ámbito nunca sería universal. El posterior reconocimiento del "sida heterosexual", por su parte, asignó a éste la carga negativa propia de las enfermedades venéreas: ligado a la promiscuidad y a las prácticas fuera de la pareja establecida, era, como la misma homosexualidad, producto de un desorden social.

El paso de los años y el incremento insospechado de las cifras de afectados dejó claro que no podía hablarse simplemente de grupos de riesgo. Los contagios de hemofílicos a través de bancos de sangre incorrectamente analizada, o de pacientes sometidos a transfusiones, de hijos de madres portadoras, o de contactos varios con fluidos infectados, demostró el riesgo generalizado, imposible de circunscribir a determinados colectivos. La diferenciación entre portadores del virus VHS y personas que desarrollaban la enfermedad difuminaba aún más las

fronteras tras las que sentirse seguro. Paralelamente, las lentas e insuficientes reacciones de la sanidad pública, la histeria colectiva, la carrera de los investigadores en busca de remedios, y de los laboratorios en la producción de fármacos ante un mercado en previsible expansión, crearon toda una serie de fenómenos sin precedentes en las distintas sociedades occidentales. En ellas uno de los colectivos más afectados es el de los artistas, entre los que las bajas han alcanzado cotas espectaculares. Por otro lado, en el Tercer Mundo, especialmente en Africa y Asia sudoriental, la epidemia afectaba a la población de forma masiva y parece muy difícil que sin la utilización de una vacuna pueda llegar a controlarse.

El mundo del arte, ya lo hemos dicho, ha sido especialmente sensible a la epidemia desde sus orígenes. Las respuestas que ha dado a esta podrían dividirse en dos tipos distintos. La primera fue la organización de exposiciones, subastas, etc., cuya finalidad era reunir fondos para la investigación o la ayuda a los afectados. Iniciativas de este tipo perpetuaban la noción de que el arte era algo completamente dissociado de los problemas sociales, y que lo único que podía hacer ante ellos era utilizar su función decorativa y su comportamiento autónomo como estímulo de la solidaridad económica. El segundo tipo de respuestas abordaba la cuestión de una forma más compleja, tematizando el sida en la propia creación. En este sentido, el sida no sólo ha transformado el mundo del arte, sino la propia creación artística.

Cuando nos referimos al arte que lucha contra el sida utilizamos una expresión incorrecta. La lucha contra el sida es

clínica y preventiva. El arte lucha contra lo que podríamos llamar "la construcción social de la enfermedad". Explicaremos a qué nos referimos. Hay que tener en cuenta cuál fue la imagen de la enfermedad que se transmitió originariamente a través de los medios de comunicación. Además de extender toda la serie de errores y malentendidos descritos más arriba, el tratamiento mediático del sida explotó los rasgos más escandalosos y sórdidos de la enfermedad. Se propagó una visión moralizadora, que explotaba el sentido de culpa de muchos de los afectados, y que dividía a la población en buenos y malos, considerando "culpables" a los enfermos. Consecuentemente, la respuesta inicial de muchas Administraciones Públicas a la epidemia parecía ser más castigar a sus víctimas que curarlas, una actitud que se ha perpetuado en amplios grupos sociales. La demonización de que era objeto la enfermedad dió como resultado que la opinión pública, e incluso los gobiernos de diversos países, catalogaran la enfermedad de amenaza externa. Así, durante cierto tiempo las investigaciones parecieron estar más orientadas a investigar su origen que su remedio. Como sucediera con la sífilis en siglos pasados, se atribuyó al sida las más variadas procedencias foráneas, siempre y cuando así se consiguiera ofrecer una visión de la enfermedad como algo ajeno, inoculado pero nunca producido en el prístino espacio nacional.

En países como Estados Unidos, el sida ocupó el lugar del comunismo como amenaza exterior en el imaginario colectivo. Allí, la Administración Reagan tuvo una reacción extremadamente lenta. El propio presidente -como se ocupó de recordar uno de los colectivos de artistas más dinámicos, Gran Fury- no utilizó públicamente el término Sida hasta 1986, cuando ya habían muerto en aquel país más de 42.000 personas a causa de la enfermedad. En resumen: el sida cobra una dimensión que supera la estrictamente

clínica, para convertirse en un problema político y cultural. Es la idea que palpita en el comentario de David Wojnarowicz: "Cuando me dijeron que había contraído el virus no tardé mucho en darme cuenta de que también había contraído una sociedad enferma". Es en ese terreno en el que el arte puede desarrollar su trabajo, más allá de lo que fuera una primera etapa en que las obras producidas en torno del sida eran testimonios del sufrimiento humano y recordatorios de los desaparecidos.

"El sida no existe aislado de las prácticas que le conceptualizan y le combaten. Sólo sabemos de él a través de esas prácticas. Esta afirmación no contradice la existencia de virus, anticuerpos, infectados o vías de transmisión. Y menos aún niega la realidad de la enfermedad, el sufrimiento y la muerte.... Lo que rechaza es la noción de que hay una realidad subyacente en el sida sobre la que se construyen las representaciones, la cultura o la política del sida. Si reconocemos que el sida existe en y a través de esas construcciones, entonces tenemos la posibilidad acaso de poder analizarlas y lograr su control" (1). Las obras más interesantes que se producen en este terreno abandonan pues el ámbito de lo personal y lo elegíaco, predominante hasta mediados de la década de los ochenta, evolucionando hacia propuestas fuertemente desconstructivas, apoyadas en un sólido aparato teórico. En ellas confluyen temáticas ya exploradas por el arte: la discriminación por razón del sexo, la problematización del cuerpo, la reivindicación de la libertad personal, etc. La estrategia más característica de la época: la crítica de la representación, desempeña en las obras relacionadas con el sida un papel esencial. En este sentido, el sida ocupa un lugar central en las prácticas artísticas de los 80. Los artistas emprenden la tarea de dismantelar la insidiosa narrativa oficial

sobre el sida y crear un nuevo cuerpo de significados simbólicos. Pero, como afirmaba Douglas Crimp, "no necesitamos trascender la epidemia: necesitamos acabar con ella". Y si bien los artistas eran conscientes de que ninguna de sus obras podía por sí misma salvar una vida, sabían también que los únicos medios para luchar contra la enfermedad eran -y son- la información y la movilización. Por esta razón muchos de ellos han optado por convertirse en activistas, algo que el arte moderno daba ya por olvidado. Las posibilidades de abordar el problema no se reducían a tematizar la enfermedad en sus obras -como sugería Robert Rosenblum en el catálogo de "Art Against Aids"- . Había que examinar la construcción y manipulación de las imágenes del sida en los medios, las representaciones visuales y verbales del deseo, de la salud, de la muerte, e incluso las más sutiles del ser y del otro. Las herramientas a su disposición procedían de la teoría crítica: semiótica, postestructuralismo, deconstrucción, lingüística... y el ejemplo de otros movimientos reivindicativos anteriores, como la lucha de las mujeres y los gays, servía de orientación para diseñar la estrategia a seguir. El resultado de todo ello ha sido una ingente producción de obras (el crítico Ken Levin calcula en unos 600 los artistas que sólo en Estados Unidos están trabajando sobre esta problemática (2)) obras eclécticas, antiformalistas, y que subvierten la noción del estilo como principio organizador en el arte contemporáneo. Y, en buena medida, la misma categoría de obra de arte. En el panorama del arte y el sida ocupan un papel de gran importancia los colectivos de artistas, y las obras estos han producido: una suerte de contrapublicidad, mucho más inquisitiva y explícita que cualquier campaña institucional.

Sin embargo, en la etapa actual de la epidemia, el arte

comprometido en su lucha, y especialmente los activistas, se plantean la necesidad de ampliar la audiencia de sus obras. En tanto que de arte se trate, va a ser contemplado por el público que accede a sus circuitos expositivos. Un público que si bien está tan expuesto a la enfermedad como el resto de la sociedad, dispone de una preparación cultural que le protege de los riesgos fisiológicos y de la contaminación ideológica. El reto al que se enfrenta la creación artística en este terreno vuelve a ser el mismo que viene preocupándole a lo largo de todo el siglo: cómo influir en la vida con la obra de arte, cómo reconciliar las esferas separadas de arte y praxis vital. Por otro lado, las áreas en las que se está produciendo un crecimiento exponencial de la epidemia no son ahora las comunidades urbanas de los países desarrollados -las más susceptibles de ser influidas por una creación artística hipersofisticada como es la que luego veremos- sino los núcleos urbanos del Tercer Mundo. Y éstos están tan lejos geográfica como culturalmente del "arte del sida". Con todo esto queremos señalar que es posible que la eficacia mantenida hasta hoy por el arte comprometido con el sida, en los países desarrollados, esté tocando fondo. Que se trate en definitiva ya sólo de variaciones estilísticas o matices temáticos. En este sentido, o se dan nuevos cambios de plano en el análisis de la enfermedad y sus condicionamientos sociales, o se corre el riesgo de acabar generando una retórica de los contenidos, como el arte modernista ha terminado por parecer una mera retórica de las formas.

Notas

(1) Douglas Crimp, AIDS, Cultural Analysis, Cultural Activism, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1988.

(2) Ignorance=Fear, Henie-Onstad Kunstsenter Hovikodden, 1993.

2.2.4.2. DOLOR Y MILITANCIA

En un repaso del arte comprometido con la lucha contra el sida es inevitable, una vez más, tomar a los Estados Unidos como referencia. La aparición de la epidemia se produjo allí, a comienzos de los años ochenta -aunque sus primeras víctimas, luego se ha sabido, eran anteriores-. La recepción de la sociedad, la administración y la salud pública norteamericanas condicionaron en buena medida la imagen del sida y la respuesta médica a la epidemia en el resto del mundo. También es cierto que algunos de los tópicos y malinterpretaciones iniciales, muchos de ellos producto de una sociedad tan puritana y alarmista como la estadounidense, se difuminaron al saltar la enfermedad a otros continentes. Por otro lado, la reacción de su comunidad artística, ampliamente afectada desde el primer momento por la enfermedad, fue de una intensidad que no ha encontrado parangón en ningún otro país. Sus estrategias para afrontarla han sido la pauta seguida por la mayoría de los artistas del resto del mundo. Por todo ello resulta inevitable realizar en primer lugar una exposición de la evolución del arte comprometido con el sida en los Estados Unidos, como base para situar la producción artística restante.

Socializar el Dolor

Los medios de comunicación empezaron a interesarse por el sida en 1982, y hasta 1985 prácticamente detentaron el monopolio de su representación, generalmente a través de fotos periodísticas. La imagen transmitida era despiadadamente escandalosa, dividiendo a la población enferma en "buenos" y "malos". Homosexuales y drogadictos eran claramente "culpables",

mientras que hemofílicos y niños eran "inocentes", y acaso víctimas de los primeros. Así, la primera reacción del mundo del arte procedió precisamente de los fotógrafos. Su idea era mostrar que existía la posibilidad de vivir con sida, no sólo de morir de sida. Las fotos de Nicholas Nixon y Rosalind Solomon retrataban a individuos en escenarios domésticos, muchos de ellos sin síntomas aparentes de la enfermedad, y otros, afectados por ella, pero no destruidos. Eran "piadosos retratos de enfermos de sida", como los llamó Robert Atkins. En 1985, en San Francisco, sin duda la ciudad que más se estaba viendo afectada por la epidemia y en donde la comunidad homosexual estaba muy organizada, Robert Clive pone en marcha el "Names Project Aids Memorial Quilt". En su concepción confluye la tradición popular norteamericana de la confección de tapices caseros, con la necesidad -sagazmente percibida por Clive- de transformar los dramas individuales producidos por el sida en una obra que llamara la atención sobre la vastedad del problema. Se trataba de aprovechar una expresión de luto y conmemoración personal para construir un monumento de proyección nacional que se traslada para su exposición en diversos emplazamientos -verdadero arte público portátil- para celebrar en torno suyo discusiones, reuniones y campañas de información. Se actualizaba así una actividad artística denigrada como artesanía, que mostraba su capacidad de dar respuesta a los problemas actuales de una sociedad. Su concepción puede relacionarse con los tapices de las mujeres chilenas confeccionados durante la dictadura de Pinochet, que emplearon uno de los escasos medios a su alcance para denunciar y recordar la represión padecida.

En su aspecto material, el "Aids Quilt" consiste en piezas de tela de dos metros por uno, que confeccionan los amigos o parientes del fallecido. Se incluyen su nombre y fechas, y frases

o imágenes de todo tipo escogidas en homenaje. Los tapices se van empalmando unos con otros formando el "Quilt", que en 1994 había crecido hasta alcanzar las 26.000 piezas, convirtiéndose así en la obra de arte comunitario con mayor número de participantes en todo el mundo. Su importancia reside en que plasma materialmente el luto y la solidaridad con los afectados, y logra, a través del acto de "nombrarlos", transformar la fría estadística en un continuum de historias personales superando toda diferenciación por raza, sexo, opción sexual, edad o confesión religiosa. Al día de hoy, al proyecto inicial se le han añadido otros 36 "capítulos" locales, y otros 27 tapices están siendo elaborados en otras partes del mundo. Debido a las dimensiones de la obra, el "Aids Quilt" ha sido expuesto en su totalidad en contadas ocasiones -la mayor parte de las veces sólo se itineran los fragmentos que se van incorporando- con motivo de eventos de gran repercusión pública.

La Deconstrucción de la Enfermedad Social

En la medida en que la problemática del sida desarrolló las implicaciones que hemos expuesto en el apartado anterior, la respuesta de los artistas fue haciéndose más y más compleja. En 1986, Paula Treichler resumía así el enfoque teórico de la actividad artística emergente: la consideración de la enfermedad como un lenguaje, la conciencia del cuerpo como un espacio de representación y la medicina interpretada como práctica política. Efectivamente, las obras abordaban la construcción ideológica de la enfermedad, el mal aprovechamiento de la industria farmacéutica y el tema del cuerpo como lugar de conflicto físico y representacional. Paralelamente, como ya dijimos, se lanzaron

contundentes campañas de información promovidas por los grupos de activistas.

A la hora de hacer un recuento de las obras nos encontramos con la dificultad de establecer un marco que no convierta su comentario en una mera ennumeración. Llegados a este punto ¿qué criterio elegir? ¿El temático o el estilístico, por citar sólo dos de los posibles? Hemos optado por utilizar los dos, de modo que la organización aquí presentada es tentativa y reversible, dada la pluralidad semántica de muchas de las obras. No tratamos tampoco de realizar un mapa exhaustivo de la producción existente, sino una exploración que indique los caminos que un estudio especializado sobre el arte y el sida debería realizar.

Dignificar la Epidemia

Más arriba mencionamos el hecho de que el sida ha servido como motor de la evolución artística. Un caso ejemplar en este sentido sería la obra de Ronald Jones. "Sólo hay una forma de rechazar el papel que nos han asignado. En lugar de crear algo nuevo, nos embarcamos en una lenta dinámica en la que nada parece que cambie. Creamos una cultura 'suspendida'. Arrojar cosas en un área neutral se convierte en el gesto más cargado de radicalidad en este momento" (1). Esta cultura "suspendida" niega la idea modernista del cambio, que alimenta el sistema artístico. Consecuentemente, las obras de Jones son piezas biomórficas fundidas en bronce, que recuerdan las esculturas de Hans Arp o Brancusi. Una observación más atenta nos acabará permitiendo descubrir que se trata de construcciones tridimensionales del virus VIH, el trasmisor del sida.

La función de piezas como "Untitled (New Human

Immunodeficiency Virus Bursting from a Microvillus)", de 1988 es, a nuestro entender, doble. Por un lado, propone una apariencia atractiva, que seduce la mirada, y sólo después revela su auténtico significado. Es por tanto, un eco contemporáneo de las leyendas medievales -convertidas en cuadro o escultura- en las que un hermoso rostro femenino distraía de las huellas con que la peste empezaba a marcar otras partes del cuerpo. Por otro lado es un recurso deliberado para evitar la realización de obras de arte "sociales", explícitas, que se cerrarían a sí mismas las puertas de muchas galerías de arte. Se trata, en definitiva, de recordarnos y hacernos familiar la misma imagen del virus, convertido en icono de amplia circulación.

En la misma línea de "visualización" y dignificación de la enfermedad y su prevención, podemos situar a Adam Rolston, que utiliza también la estrategia de "citar" obras consagradas. Así, las famosas cajas de Brillo convertidas en obra de arte por Warhol, en la apoteosis del Pop, se trasmutan -en una operación casi apropiacionista- en un apilamiento de cajas de preservativos. El mismo título sugiere que su utilidad no se limita a la contracepción, con lo que se dejan pocas dudas acerca de la intención del autor.

Por su preciosismo en la ejecución y la sutileza de la interferencia realizada, destacan las obras de Masami Teraoka - "Tale of a Thousand Condoms" o "Aids Series" (1988)-. Se trata de acuarelas que utilizan el estilo y las convenciones visuales de los famosos grabados japoneses Ukiyo-e, de finales del siglo pasado. Estos grabados son un testimonio excepcional de la vida galante y los usos amorosos de Oriente, en los que el carácter explícito de las escenas sexuales -en un grado impensable para el arte occidental, que se escandalizó al conocerlos- está ejecutado

con excepcional delicadeza. Teraoka, conocido anteriormente por sus pinturas satíricas sobre el imperialismo cultural, aprovecha las características del Ukiyo-e para presentarnos personajes tan entregados a la pasión amorosa como conscientes de sus riesgos. Si bien no somos conscientes a primera vista, la epidemia está omnipresente, bien sea en forma de sus síntomas, o bien en las prevenciones que toman los amantes en pleno ritual amoroso.

Pero sin duda, el caso más conocido -y polémico- de utilización de un icono artístico en aras de la popularización del sida, fue la reelaboración llevada a cabo por General Idea de la pieza de Gary Indiana "LOVE". Utilizando el mismo encuadre y la misma tipografía, General Idea convirtió lo que había sido una obra emblemática del Pop de los años 70, casi una imagen de marca de la filosofía hippie, en el logo "AIDS". La recreación estaba impulsada por el deseo de rehabilitar una palabra cuyo uso se circunscribía al ámbito deprimente de las crónicas de sucesos, y otorgarle una visualidad de la que carecía. La obra sin embargo suscitó una intensa oleada de críticas. La transformación de la palabra 'Amor' en 'Sida' no parecía una elección acertada. Y el espíritu de desenfado y armonía que emanaba de la obra de Indiana trivializaba la epidemia, y parecía casar mal con el sufrimiento que estaba produciendo. Gran Fury abordó el problema directamente, como es su costumbre, y propuso el logo "RIOT" ("disturbio" o "revuelta"). Marlene MacCarty fue aún más contundente y lo convirtió en "FUCK" ("joder"). El chileno Juan Dávila realizó la versión en castellano de la pieza, con un tratamiento pictórico en lugar de gráfico. Una vez desestabilizado el significado primitivo, las opciones parecían infinitas. Sin embargo, el logo de General Idea cumplió su misión, tanto como crítica de la originalidad de la obra de arte, como de llamada de atención y popularización del término "sida".

El Sida es 'sólo' un Virus

La necesidad de redefinir una enfermedad que los medios de comunicación habían presentado de forma ideológica y distorsionada -como un castigo de Dios, una reacción de la naturaleza a los excesos de la Humanidad, el arma de una potencia extranjera- llevó a diferentes artistas a trabajar sobre el mismo material bioquímico. Ross Bleckner realizó una serie de abstracciones geométricas del virus, Nancy Burston creó carteles con su desarrollo molecular y el consejo "Visualize This". Carl Tandatnik realizó serigrafías, a la manera de Warhol, de imágenes tomadas con microscopio electrónico: "Aids Virus on White Blood Cell" (1993). Pero entre los intentos por reducir lo que se presentaba como una plaga apocalíptica a su auténtico significado, quizá la obra más eficaz sea la serie de Linda Troeller "TB-AIDS Diary", en las que combina antiguas fotografías de enfermos de tuberculosis con alusiones al sida, y textos del diario de un paciente, tratando así de contrastar la epidemia actual con una enfermedad tan extendida como ésta, pero que gozó de un cierto aura de romanticismo en la primera mitad del presente siglo.

Obras que inciden en la crónica de la enfermedad son las de Mark Niblock Smith, que plasman la relación entre supervivencia y avances médicos a través obras como aquella en la que una fotografía a tamaño natural de su cuerpo está cercada por un ejército de frascos de píldoras. Por su parte, las creaciones de Dui Seid relacionan también la enfermedad con las prácticas médicas.

Luto y Memoria

EL campo en que se ha producido un mayor número de obras, y el más propicio a ejercicios de mero sentimentalismo, es el que podríamos llamar "del luto y el lamento". De entre muchas destacaremos las de Thomas Woodruff, que emplean una iconografía simbolista, recargada y kitsch, muy extendida entre grupos gays, como por ejemplo "Ruomy Eman" (1993) o "The Spectre of the Rose Reappear" (1988). Esta última pieza es un lienzo en el que juega con la idea del tributo floral a los muertos y su pervivencia, simbolizada en una rosa apresada en una pompa de jabón que sigue intacta a pesar de reposar sobre espinas. Por su parte, los británicos J.Barret y Robin Forster han realizado obras tan inquietantes como las "X-Ray Series" (1990), en las que podemos contemplar placas de rayos x en las que una pareja realiza el acto amoroso. Son tanto un "memento mori" como un homenaje a los sentimientos que quedan más allá de la áspera materialidad en que se encarnan.

El Cuerpo Político

Las obras citadas nos abocan a un tema que ha aparecido con fuerza inusitada en el arte contemporáneo: el cuerpo, sus representaciones y su conceptualización ideológica. El interés del arte por el cuerpo procede de los análisis feministas, como hemos mencionado, pero la aparición del sida y la intensidad con que se atrajo la atención por los fluidos corporales como vehículo de transmisión, puso de manifiesto la carga semántica y cultural que pesa sobre ellos. Sangre, espermatozoides, sudor, lágrimas, son todos ellos elementos centrales del tabú corporal. Convertidos ahora -algunos- en medios de contaminación, el peso

del rechazo social se multiplicaba. Son muchos los artistas que han trabajado sobre ellos, y sobre el cuerpo en general (2), pero los más vinculados al tema que aquí nos ocupa puede que sean Andrés Serrano y Robert Gober.

Andrés Serrano (Nueva York, 1950) ha producido una obra sobre soporte fotográfico que él siempre ha considerado un medio para plasmar un trabajo de pintor o escultor. Dejando de lado otras temáticas presentes en su obra, como los retratos de "homeless" o los de miembros de Ku Klus Klan, se ha ocupado del cuerpo y los fluidos corporales por su complejo significado simbólico y sus características como material artístico. Los fluidos corporales, como todo elemento sobre el que pesa un tabú, tienen una significación doble y opuesta. Encarnan en grado máximo lo sagrado y lo profano, producto como son de fenómenos emocionales intensos ligados de raíz a la muerte y la vida. Dado que otra de las permanentes preocupaciones del artista ha sido la religión católica y su iconografía -ha declarado la influencia que han tenido sobre él obras de artistas como Buñuel y Dalí-, en la que sangre, leche, lágrimas, están cargadas de culpabilidad, pero son también símbolos de salvación, la confluencia entre ambas esferas parece inevitable.

El trabajo de Serrano sobre los fluidos corporales se desarrolla en dos dimensiones distintas. Por un lado ha realizado obras formalistas y abstractas, en las que los elementos líquidos son utilizados como mero color, aunque bajo el cromatismo del cuadro acechan intensos contenidos simbólicos. "Milk Cross" (1987) (una "versión" de la cruz de Malevitch) y "Ejaculate in Trajectory" (1989) son ejemplos de abstracción y pureza visuales -abstracción y pureza ineditamente desmentidas por el material utilizado-. Por otra parte están las piezas de tipo figurativo,

en las que sumerge imágenes religiosas en orina o sangre. Las reacciones que suscitaron obras como "Piss Christ" (1987) (Fig:41) -junto a otras como las de Mapplethorpe-, en los Estados Unidos de la época Reagan, marcaron el inicio de las campañas conservadoreas (senador Jesse Helms) contra el arte obsceno, y el establecimiento de censura en la dotación de becas federales para artistas (NEA). Y sin embargo la intención de Serrano está lejos de ser blasfema: "No soy herético. Me gusta pensar que en lugar de destruir iconos, estoy creando otros nuevos" (3). La obra de Serrano pues, versa sobre las relaciones entre alma y cuerpo dotándolas de un sentido poco frecuente. Su tratamiento no es doctrinario, y al igual que los otros trabajos mencionados -y una serie sobre la muerte, con fotos realizadas en depósitos de cadáveres- parte siempre de valores plásticos, lo que dignifica y otras veces incrementa el horror del objeto fotografiado.

La forma de enfrentarse al cuerpo tiene en Robert Gober (Connecticut, 1954) características muy distintas. Para empezar, por la tangibilidad, la teatralidad de sus montajes, que paradójicamente no invitan ni al tacto ni a la contemplación plácida. Pocos artistas como él han realizado un seguimiento de la problemática del sida desde sus inicios, y sin embargo no suele estar presente en las exposiciones organizadas sobre el tema, probablemente por el carácter "frío" y no propagandístico de su obra. Precisamente esta frialdad es un rasgo del estilo de nuestro artista, pero no de las reacciones que suscita en el espectador. Sus piezas más conocidas son esos cuerpos fragmentados de 1991 y 92 -piernas, torsos- que emergen de la pared, "humanos, demasiado humanos". La ejecución es de un realismo desazonador, pero las superficies de piel al descubierto invitan a pensar en materia muerta, en abandono y soledad. No



Fig: 41 ANDRES SERRANO, "Piss Christ", 1987.
 "White Christ", 1989.
 "Klansman (Knight Hawk of Georgia) 1990

precisan de la evidencia de la mutilación o el desgarramiento de la herida, porque es en su sobriedad, en el agujero del zapato o el desgaste del pantalón, donde arida la tristeza y la enfermedad. La suya es una exploración de lo escultórico en la que parece llevarse a cabo una suerte de minimalismo aplicado al cuerpo humano o, desde otro punto de vista, un ejercicio surrealista en el que los "objetos encontrados" ha sido previamente diseminados, para evitar siquiera ese momento de emoción.

En 1992 realizó una instalación para el Dia Center for the Arts, que junto con su pieza en la Biera del Whitney Museum en 1993 son sus obras más explícitas sobre la epidemia. Una sala cuyo papel pintado representaba un bosque, alojaba cuatro lavabos en cada pared, con un grifo abierto en cada uno del que caía un interminable chorro de agua. La penumbra, el ruido y la humedad convierten la estancia en agobiante. Junto a la pared, dos rimeros de periódico atados muestran primeras páginas cargadas de noticias sobre la discriminación homosexual, la negligencia de la administración ante el sida o la muerte de David Wojnarowicz a causa de la enfermedad. Son páginas montadas por el propio artista, que funcionan como símbolos de la comunidad, de lo público y de la vida diaria. Gober no necesita hacer declaraciones o acusaciones, porque su obra convoca ella misma la amenaza que otros artistas se esfuerzan en representar. Los lavabos monumentales y ominosos recuerdan la necesidad de asepsia constante en el cuerpo social, el bosque aplanado contra la pared no produce ninguna ilusión de escapatoria, los periódicos "viejos" sugieren no tanto la sensación de que hemos dejado afuera el mundo como de que es el mundo quien nos deja fuera a nosotros.

La Afirmación Homosexual frente a la Epidemia

Otra de las perspectivas desde las que abordar la problemática del sida ha sido la personal y biográfica. Aquí podemos situar los homenajes individuales, pero también las narraciones de la enfermedad y sus efectos de marginación social, deterioro físico, sentimientos de culpa, etc. Este tipo de obras recoge asimismo diversos ejercicios de afirmación de la identidad sexual o sus prácticas. La incidencia del sida en la comunidad homosexual había dado lugar a una fuerte identificación de la enfermedad con los gays -de hecho, inicialmente el síndrome se había llamado GRID: Gay Related Immuno Deficiency-, lo que había incrementado la homofobia latente. Como resultado surgieron obras que trataban de aliviar ese estigma. Diversas creaciones del multifacético David Wojnarowicz (1954-1992) incidieron en lo personal y en la reivindicación de su condición homosexual. Su dura experiencia como marginado, vagabundo, y artista autodidacta alcanzó un nuevo grado de alienación social cuando le fue diagnosticada la enfermedad. Su obra, siempre teñida de autobiografismo, ácidamente reivindicativa de su condición sexual, y duramente crítica con la actitud de la sociedad hacia los gays, entró en una nueva fase. "Mi pintura es la forma de escribir mi propia versión de la historia, que no veo como algo lineal. No me ciño a los elementos temporales de historia, espacio o distancia...los fundo. Y esto me da fuerzas para hacer cosas, me da fuerzas para producir pruebas de mi existencia en esta forma" (4). El comentario describe casi literalmente obras como "Biography of Peter Hujar" (1988-89). Inspirada en la muerte de un amigo fotógrafo afectado por el sida, se trata de una serie de piezas en las que se entremezclan testimonios personales con

denuncias de la actitud de la Administración ante la epidemia. Otros cuadros relacionan la vida de Hujar con la historia de la Humanidad, sus logros y sus monstruos representados en pequeños círculos sobre un fondo que puede ser el cielo o una visión a través del microscopio.

Sus "Sex Series" (1988), aunque no aluden explícitamente a la enfermedad, sí lo hacen a la zozobra en la que siempre han vivido las comunidades más afectadas. Unos círculos, como glóbulos, transcriben primeros planos de prácticas sexuales sobre un fondo de gris y violento, poblado de desastres. Es el placer asediado por la catástrofe y la muerte. De 1986 es la serie "The Newspaper as National Voodoo: A Brief History of the U.S.A.", una revisión de la historia de los Estados Unidos sobre el telón de fondo de la epidemia. El cuadro, cuyo fondo es, efectivamente, papel de periódico, está dividido en cuatro cuadrantes por la figura situada en el centro: una muñeca de vudú envuelta en un sudario con los brazos extendidos en cruz. En el cuadrante inferior a la izquierda hay un motivo frecuente en sus obras, un cowboy, cuya connotación es tanto la de un saber popular como la de un arquetipo sexual en la cultura gay. Sobre este cuadrante, otro en el que aparece una mano extendida sosteniendo un pequeño lago de sangre -en el fragmento de periódico hay una noticia sobre la sanidad pública-. La sangre alude a las vías de contagio del sida, que se impone sobre el débil esfuerzo de la Administración Reagan por combatirlo. Pero también está presente la noción cristiana de "estigma", las heridas de Cristo recibidas por los santos durante el éxtasis, y la noción social de "estigmatización" como condena a la marginalidad o el ostracismo. Incluso hay un significado médico, referente a pacientes cuyo historial es una inexorable sucesión de enfermedades. El

cuadrante superior derecho acoge la imagen de un trozo de carne cruda, un icono familiar en el autor, que lo utiliza para señalar las condiciones de extrema riqueza y extrema pobreza que se dan en su país. Pero en él está impreso el rostro de Cristo, que no puede ofrecer ni consuelo ni salvación en una representación de estas características. Finalmente, el cuadrante interior derecho muestra un gran insecto, quizá una alusión a las malas condiciones higiénicas en que se extiende el virus, o a su propia biografía de privaciones. Las obras de Wojnarowicz, como muchas de otros artistas preocupados por el sida, recogen estrategias y motivos del arte feminista y la reivindicación homosexual. A diferencia de otros enfoques, las de este tipo --y nuestro autor es un caso ejemplar-- no hacen concesiones, y obligan al espectador a confrontar su identidad sexual y sus miedos con los plasmados en la obra. El lenguaje visual de Wojnarowicz es siempre complejo y atrevido, y propone una forma alternativa de leer la realidad.

Las obras de Donald Moffett comparten con las de Wojnarowicz la alusión explícita a su condición homosexual, que es proclamada con orgullo. De hecho, muchas de ellas ("Homo Senses", 1989) son auténticos manifiestos. La técnica utilizada aquí por Moffett consiste en cibachromes con una imaginería fragmentaria y sorprendente, extraída de películas de pornografía gay, a la que superpone textos que hablan del deseo en los tiempos del sida. Su eficacia radica en que son invitaciones al sexo seguro en un marco de exceso y desinhibición. El mejor ejemplo será "Safe Journey for a Safe Place" (1989), cuyo texto se rotula sobre el rostro borroso de un hombre con las facciones alteradas por el éxtasis sexual. Aunque sus interpelaciones recuerdan en cierto modo a las de Barbara Krüger, el conjunto es más conceptual y

menos explícito que las piezas de esta última. Ha realizado también obras que incitan a la acción directa, en la línea de las creadas por los colectivos que luego comentaremos. EL mejor ejemplo es sin duda "Call The White House" (1990), en la que puede verse una imagen de la Casa Blanca y una inscripción donde se lee: "Llama a la Casa Blanca 1-202-456-1414 y avisa de que aún no estamos todos muertos".

La obra que representa una aproximación más sobria y contenida, en la que lo personal se funde con lo colectivo a través de metáforas que lo universalizan, es a nuestro juicio la de Félix González Torres (1954). Dicho lo anterior, hay que añadir que su creación, que recorre medios y soportes muy variados, se inscribe en la corriente minimalista y conceptual. Un rasgo asimismo común a la mayor parte de las piezas es el interés por el proceso, tanto el creativo como el de consumo realizado por el espectador. Ese aspecto participativo convierte muchas de sus obras en un espacio de intercambio, cuando no en un "regalo" que, al ser aceptado, completa la obra. En ese sentido González Torres se propone fundir el objeto artístico con la vida, algo que se insinúa en su tratamiento de los títulos: todas sus obras son "Untitled", y es un paréntesis añadido lo que las identifica. Se manifiesta así "que no se nos ofrece un objeto autónomo completo en sí mismo, sino tan solo un fragmento tomado de una vida que externamente continúa nuestra relación con ella como espectadores, una vida que no puede separarse del contexto en el que es vivida" (5).

Aludíamos antes a regalo, y ahora lo haremos a "placer". Como en las obras de Janine Antonin ya comentadas, nuestro artista utiliza la presencia de montañas de caramelos o

chocolates para desafiar el pudor del espectador ante su apetito, y criticar la cultura consumista norteamericana ("Untitled (A Corner of Baci)", 1990) pero también con amarga ironía. Porque el placer está estrechamente relacionado con la materialidad de la memoria, y así crea una pieza como "Untitled (Portrait of Ross in L.A.)", de 1991, en la que recuerda a su amante fallecido a través de una montaña de caramelos con su peso. Otra evocación de lo ausente, cuya dimensión pública la convierte en un peculiar monumento, es "Untitled (Still Life)" (1991). Se trata de una valla publicitaria en la que aparece la fotografía de una cama doble, desecha, revuelta y vacía. La falta de cualquier texto que ilumine la escena es tan llamativa como la de los mismos cuerpos que antes la ocupaban. Otro trabajo realizado en este mismo formato es el que conmemora la revuelta de Stonewall —que marca en los Estados Unidos el comienzo de la reivindicación gay—. "Untitled" (1989) es una simple secuencia de nombres de personas y lugares acompañados de fechas, que supone un recorrido muy personal por la cultura homosexual. El hermetismo de este tipo de obras, situadas además en lugares públicos y ante audiencias indeterminadas, corre el riesgo de hacerlas pasar desapercibidas, pero también les otorga significados diferentes en cada nuevo emplazamiento. En todo caso, y con sus riesgos, las obras adquieren su sentido pleno en el espacio público, que se confronta con la intimidad de lo expuesto. La obra más explícita en torno a la epidemia, al contrario de lo que viene siendo habitual, también minimalista y silenciosa. "Untitled (21 Days of Bloodwork—Steady Decline)" de 1994, es una sucesión de 21 hojas de papel cuadriculado atravesadas por una diagonal desde la esquina superior izquierda a la inferior derecha. La alusión a los gráficos clínicos en que se registran las oscilaciones de las constantes vitales se plasma aquí con las peores previsiones.

Registran un permanente e inexorable descenso. La ausencia de datos o escalas confieren al decaimiento un carácter de absoluto, porque a falta de cualquier referencia lo único que sabemos con certeza es que la degradación es constante. González Torres ha utilizado este mismo argumento en otras ocasiones, con más claves: en "Untitled (31 Days of Bloodwork)" dispuso en la parte trasera de los diagramas fotos y documentos médicos que conectaban su abstracción con la vida real del autor y Ross -su compañero-. Podríamos relacionar estas piezas con otras como: "Untitled (Aparición)" (1991) o "Untitled (Strange Bird)" (1993), que presentan amplios cielos -el primero sin otro objeto que las nubes, el segundo con un pájaro solitario-. Tentativas todas ellas de encontrar una imagen capaz de plasmar la idea de un absoluto.

Tratamientos Locales

La lista de artistas y obras comprometidos con la problemática del sida es interminable. De hecho, raro es el artista norteamericano que no ha realizado una obra que no trate de él, o no esté imbuida de las preocupaciones que ha generado. Además, muchos artistas (Krüger, Wojnarowicz, Haring, Mofett, etc.) han realizado obras a instancias de grupos como Act Up o Visual Aids para despertar el interés del público por su causa. Fuera de estas fronteras podemos mencionar al cubano Luis Cruz Acaceta (1942), que desde una cierta figuración ha realizado obras muy efectistas, como "Aids Count" (1988). Con mayor entidad e intención tenemos la obra de Chéri Samba (Zaire, 1956) que realiza un tipo de cuadros de corte realista, casi ingenuo, para desarrollar un programa didáctico al modo de las escenas

acompañadas de textos que en Europa sirvieron en siglos pasados como medio informativo y doctrinal. Los recursos expresivos, la habilidad en la ejecución, y la sabia combinación de textos cuya transcripción recoge las deformaciones del habla -y cuyo paralelismo visual se plasma en la subjetividad de dimensiones, planos y perspectivas- salvan a la obra de Samba de convertirse en una cartilla de educación cívica. El zaireño parte de una postura claramente "comprometida": "En Occidente a menudo oigo hablar de artistas que pintan sin tener una idea clara de qué quieren decir. Pintan sólo por pintar. Se expresan a sí mismos, sea lo que sea que eso signifique. Personalmente estoy más interesado en expresar ideas" (6). No cabe una declaración que de manera más cortés y contundente se distancie del concepto moderno de arte occidental. Y, en efecto, Samba está más cerca de presupuestos utilitaristas, acordes con una cultura en la que el arte no está escindido de otras esferas de la vida. La misma concepción tradicional de arte vigente en Europa hasta el Romanticismo. Las obras de Samba relacionadas con el sida son así un mero desarrollo pictórico de las políticas de prevención de la epidemia, que se aplican a un contexto africano con problemática propia. Otras obras construidas con lenguaje étnicos propios son las de los australianos Ross Moore y H.J. Wedge (7).

Activismo Cultural y Colectivos de Artistas

Es obligado en este capítulo hacer referencia a los colectivos de artistas que han comprometido su creatividad en esta lucha. En este ámbito se desarrollan algunas de las creaciones a las que ha resultado más difícil seguir considerando obras de arte. O al menos con el sentido que suele atribuirsele. Unas porque se instalan en ese resbaladizo territorio del

"activismo cultural", y bajo criterios tradicionales apenas pueden distinguirse de la animación social, y otras porque se sitúan en la tradición del cartelismo político, el que integra desde el Agit-Prop soviético a las obras de propaganda de ambas guerras mundiales, o las creaciones militantes como la de la grabadora Rini Templeton. En este caso la divisoria con la propaganda es la que se torna a veces invisible. La discusión sobre su artísticidad debería en todo caso partir de una revisión de la categoría artística propia del modernismo. Impulsados por la necesidad de dirigirse a un público más numeroso y diferente que el de museos, galerías -y sus equivalentes en la calle o el campo-, estos colectivos han tenido que liquidar algunos de los rasgos que conformaban la obra de arte moderna. En este sentido sus creaciones suponen un cambio cualitativo con respecto a las de todos los artistas mencionados en el capítulo, que por más que tematizan, deconstruyan o evoquen una problemática social, lo hacen desde una clara conciencia de realizar obras de arte. Que lo sean por determinadas cualidades estéticas, o bien porque son concebidas como tales y como tales se comporten en el mercado artístico, es una cuestión que no vamos a discutir aquí. Frente a las obras "comprometidas" que surgen del estudio y la inspiración del artista aislado, están estas otras, creadas por colectivos de artistas a instancias de las necesidades concretas de una coyuntura social. Renunciando a la identidad personal y la autoría, y dirigidas a un público precisamente ajeno al arte, producen obras que ya no están sujetas al paradigma estético modernista, que necesitan ser analizadas desde otro bien distinto.

El primer colectivo significativo echó a andar en 1979 con el nombre de Group Material. Integraba nombres tan significativos

como Tim Rollins o Félix González Torres, y su propósito era romper con el modelo de artista individual aislado, y con los medios existentes de representación y distribución. Pero su objetivo central era redefinir las políticas de la exposición y el museo. Conscientes de estar inmersos en una sociedad fuertemente condicionadora, se plantearon ejercer un papel activo en la formación de la cultura. Por esta razón, Group Material realiza exposiciones y proyectos temporales antes que objetos de arte. Buscan su material entre artistas y no artistas, medios de comunicación, cultura popular o elitista, y cualquier instancia interesada en generar información socialmente crítica en un contexto comunicativo. Abrieron en su día una galería, pero utilizan exposiciones colectivas o invitaciones de museos para crear plataformas en las que otros dejen oír su voz. Fue el caso de su intervención en 1985 en el Whitney Museum, en la que presentaron la obra de 45 artistas más. En 1988 y 1989 organizaron en Dia Foundation una serie de exposiciones y conferencias sobre problemática urbana. También en 1988 (22 de mayo) lograron insertar en el New York Times un cuadernillo con las obras de 10 artistas de primera fila. Group Material ha demostrado una enorme habilidad para convertir todas estas intervenciones en noticias ampliamente difundidas por los medios de comunicación, con lo cual ha cumplido en alguna medida su propósito de influir, a través de los grandes conformadores de la cultura, en el ámbito social. Sus exposiciones constituyen una forma de análisis en la que las obras se descifran comentan, aclaran y legitiman mutuamente, al margen -aunque en su interior- de los condicionamientos decisivos del sistema artístico. Su participación en la bienal del Whitney Museum de 1991 consistió en una cronología sobre la evolución del sida en los Estados Unidos. Así comentaba Group Material su obra 'Aids Timeline': "

Este proyecto propone una lectura de la historia más como condiciones interconectadas y relaciones complejas que como una serie de hechos aislados. 'Aids Timeline' documenta el impacto que la homofobia, el heterosexismo, el sexismo y el racismo han tenido en la formación de la política pública. Prácticamente todas las principales desigualdades sociales que comprometen la democracia en los Estados Unidos están reflejadas en la última década en la crisis del sida" (8) (Fig:42). Como vemos, la actividad de este colectivo, y de los que ahora comentaremos, comparte con el arte público crítico su preocupación por revelar los mecanismos ideológicos de la construcción del consenso, animando a la discusión y al desarrollo de una actitud democrática más allá de los meros ritos electorales. La definición de "activismo cultural" que avanzábamos en el capítulo anterior se encarna perfectamente en ellos.

Nos hemos referido en distintas ocasiones a lo largo de este estudio a las Guerrilla Girls, que organizadas en 1985 son pioneras del activismo artístico fuera de las paredes del museo. Dos años después un grupo de gays se fundó con idénticos objetivos de agitación y concienciación. La creación de un cartel que se ha hecho famoso: "Silence=Death" marcó la aparición de Act Up (Aids Coalition to Unleash Power) "un grupo diverso, no partidista, unido por la rabia y comprometido en la acción directa como medio para terminar con la crisis del Sida" (9). El cartel mencionado se ha convertido sin duda en la obra gráfica sobre el sida más conocida en todo el mundo, traducidiéndose a diversos idiomas. Para comprender su alcance habría que recordar que no fue hasta apenas un año antes -las víctimas de la epidemia en Estados Unidos se elevaban ya a 26.000- cuando el presidente Reagan mencionó por primera vez en público la palabra AIDS.



Fig: 42 GROUP MATERIAL, "AIDS Timeline", 1989. (Detalle de instalación).

Estaba claro que el silencio era no sólo una alusión a la actitud de la sociedad, que prefería ignorar las dimensiones de lo que estaba ocurriendo, sino también el medio que permitía a los políticos desentenderse de su responsabilidad. La ecuación se sitúa bajo un triángulo rosa que apunta hacia arriba. Es un recuerdo del signo identificativo que los nazis obligaban a llevar a los homosexuales, y que Act Up convierte en símbolo de la opresión gay en cualquier medio social. El vértice del triángulo está colocado hacia arriba, al contrario que el diseño original, como afirmación de la voluntad de lucha y la amplitud de su base. En 1988 el New Museum of Contemporary Art neoyorquino ofrece al colectivo un ventanal sobre Broadway para realizar una obra. El resultado es "Let the Record Show", una obra que combina una sofisticada elaboración artística con una documentación abrumadora sobre la epidemia y la actitud de la Administración. La instalación se componía de un panel luminoso con el cartel "Silence=Death". Bajo este, una gran foto mural de los juicios de Nuremberg, y ante él seis fotos de personalidades presentadas como "criminales de guerra" por su actitud hacia la epidemia. Entre ellos ocupa un lugar predominante Regan. Bajo ellos pueden leerse sus declaraciones. Todo esto se acompaña del sonido de una grabación que -conforme al título de la obra- expone el informe de los hechos.

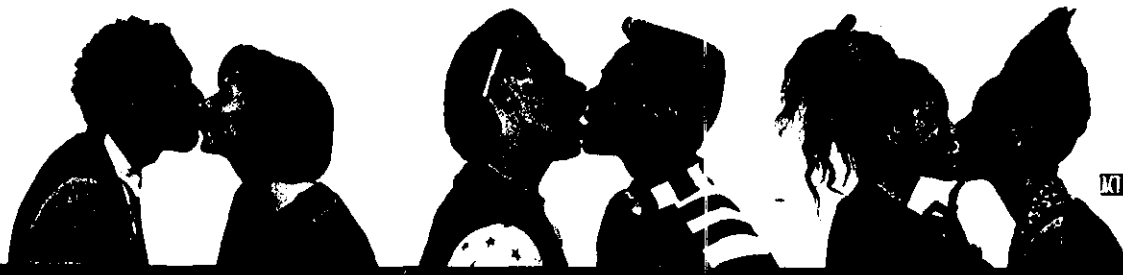
Fue a raíz de esta instalación cuando un grupo de activistas, convencidos de la necesidad de llegar a un público menos selecto y de la subsiguiente necesidad de crear obras más explícitas, funda Gran Fury. Su producción se centrará en la utilización de imágenes de gran impacto visual combinadas con slogans de tipo publicitario. En su caso, y en el de otros colectivos como Guerrilla Girls, podemos relacionar sus obras con las de Krüger, salvo que las de esta artista son más sutiles y

ambiguas. O, históricamente, con los fotomontajes de John Heartfield. El caso de este es sin embargo muy significativo en lo que se refiere a la distinta posición ante la audiencia. Mientras que Heartfield publicaba en revistas de amplísima tirada, con un público asegurado, y previsiblemente receptivo ante la obra, nuestros colectivos sustituyen la prensa por la calle, y se dirigen a una audiencia indeterminada (la situación de Krüger es distinta: ha logrado colocar sus obras en revistas de gran tirada, a pesar del monopolio actual de los medios de comunicación, un fenómeno inexistente en la época del artista alemán).

El propósito de Gran Fury, según declaraciones de sus miembros, es claro: "Mediante la apropiación de las técnicas dominantes en los medios de comunicación, pretendemos poner de relieve lo que hay de social y político en el fondo de la epidemia del sida, y espolear al espectador para que dé el próximo paso" (10). Gran Fury realiza actividades muy diversas, todas situadas en el dominio público: desde la provisión gratuita de jeringuillas a la producción de posters y camisetas. Llevó a cabo también una de las campañas más ambiciosas para informar de las realidades de la epidemia: "Art Against Aids on the Road" (Fig:43), ocupando el espacio destinado en los autobuses -de San Francisco y Nueva York- a la publicidad. La táctica utilizada en este caso fue una subversión del tipo de publicidad que distingue a Benetton: tres parejas besándose -sólo una de ellas heterosexual- y la leyenda "Besar no mata: la codicia y la ignorancia sí". Pero sus carteles característicos son más agresivos, más irónicos y más explícitos.

El sentido del humor y la constante apropiación de estilos distintos les sitúa claramente en la corriente estilística

KISSING DOESN'T KILL: GREED AND INDIFFERENCE DO



CORPORATE GREED, GOVERNMENT INACTION, AND PUBLIC INDIFFERENCE MAKE AIDS A POLITICAL CRISIS

Page 43
1994M 10000, "Kissing doesn't kill: Greed And Indifference do", 1993, (Cenhe) para auto00-1.

posmoderna. Como Act Up, no se consideran "propietarios" de su imágenes, y animan a cualquiera a utilizarlas. Su clara conciencia de los límites de la eficacia de la obra de arte les llevó a responder a su primera invitación de una institución artística con un poster en que podía leerse "Con 42.000 muertos, el arte no basta". Act Up y Gran Fury han realizado acciones y carteles como respuesta a multitud de cuestiones relacionadas con la epidemia, conjugándolos con una constante llamada de atención sobre la homofobia y los prejuicios sociales acerca de los afectados. No han tenido reparos en señalar públicamente a las personalidades que en su opinión estaban dificultando un tratamiento correcto de la enfermedad, y en muchas ocasiones se han convertido en líderes de opinión que marcaban a la comunidad el camino a seguir. En este sentido han ejercido la influencia social que un día se propusieron como objetivo los artistas románticos. Las modificaciones del objeto artístico resultantes no han sido consecuencia de la exploración de sus categorías, sino de la práctica política necesaria para garantizar el éxito de sus objetivos. Su obra es el mejor ejemplo de "propaganda" en los límites del arte moderno, y de hecho, como antes sugeríamos, ha inspirado la práctica totalidad del grafismo y la publicidad sobre la epidemia, no sólo de los colectivos de artistas de todo el mundo, sino de las mismas agencias estatales que se vienen ocupando de la epidemia.

Como apunte final queríamos mencionar la labor de Visual Aids, una asociación fundada en 1988 por críticos, comisarios y personas relacionadas con el mundo del arte. Su propósito es educar a la gente para prevenir la expansión de la enfermedad y acabar con las posturas moralizantes. Si los traemos a estas páginas es porque Visual Aids utiliza el sistema artístico como soporte en que dotar de mayor visibilidad sus campañas, y el

resultado de ello es una serie de acciones que suponen una crítica al concepto tradicional de arte. La más conocida es "Day Without Art", que consiste en el cierre por un día -el uno de diciembre, Día Mundial del Sida- de galerías de arte y museos. Otras acciones son sustituir durante una semana, una pieza de cada sala de un museo y en su lugar colocar información sobre el sida (Museo Metropolitano de Nueva York). O cubrir los cuadros de una sala con telas negras (Museo de Arte Moderno de San Francisco).

Notas

(1) Citado en Suzi Gablik, The Reenchantment of Art, p. 16.

(2) La problematización del cuerpo deriva de la crítica feminista pero ha sido estimulada luego con la aparición de la epidemia. El cuerpo como construcción política, su autoconciencia, el dolor, la determinación del género, etc, han dado lugar a una enorme proliferación de obras. Dos buenas visiones panorámicas de esta temática aparecen en el monográfico "What's all this body art?" Flash Art, Milán, nº168 (monográfico), 1993 y en el amplio reportaje de Stratson en Atlantica, nº27, Gran Canaria, C.A.M., 1994, titulado "Dissent, difference and the Body Politic". Los artistas que han trabajado sobre esta cuestión con mayor acierto son Zoe Leonard y Yasumasa Morimura (cuestiones de género, transexualismo), Lutz Bacher y Genevieve Cadieux (cuerpo y enfermedad), Bob Flanagan - Shere Rose y Gina Page (cuerpo y dolor).

(3) Coco Fusco, "Sublime Abjection. A conversation with Andrés Serrano", Third Text, no. 16-17, Londres, 1991, p. 176.

(4) Citado en COmpassion and Protest..., New York, Cross River Press, 1991, p. 71.

(5) Russell Ferguson, "The Past Recaptured", en Félix González Torres, Los Angeles, The New Museum of Contemporary Art, 1994, p. 28.

(6) En Chéri Samba in the Transmission Rosseum Center For Contemporary Art

(7) Un panorama del arte australiano en relación al sida en Don't Leave Me This Way. Art in the Age of Aids, Camberra National Gallery, 1994.

(8) 1991 Whitney Biennial Exhibition, New York, Whitney Museum of Art, 1991, p.187.

(9) Douglas Crimp y Adam Rolston, Aids Demo-Graphics, Seattle, Bay Press, 1990, p. 13.

(10) Domini Public, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, 1994, p. 138.

2.2.4.3. LA LIMITADA REACCION AL VIRUS

Es llamativa la escasa repercusión de la temática del sida en las obras de los artistas españoles "comprometidos". Ausente en la de aquellos cuya obra es más sólida y más larga su trayectoria, sí aparece como preocupación en la de los artistas más jóvenes, cuyo lenguaje es aún dubitativo. La única y notable excepción es la de Pepe Espaliú, un artista que con anterioridad a verse afectado por la enfermedad no se había ocupado nunca de cuestiones sociales. Las causas de este alejamiento generalizado son múltiples, como ya expusimos en nuestro comentario inicial sobre la situación del arte español de los años 80. En resumidas cuentas podemos cifrarlas en su conservadurismo, la debilidad del mercado artístico y el escaso peso de instituciones como fundaciones o Universidades en su desarrollo.

En lo que se refiere concretamente al sida intervienen otros factores. En una cultura como la española, en la que la muerte ha estado siempre presente, en la que épocas como el Barroco desarrollaron tratamientos visuales marcadamente "propagandísticos" utilizando representaciones de la degradación física, la situación actual es doblemente extraña. Acaso esa herencia de Cristos mostrando todos los detalles del sufrimiento forma parte de una carga de la que la cultura actual prefiere prescindir. Acaso es el mero pudor de verse involucrado en una enfermedad que provoca un fuerte rechazo social. Acaso los artistas comprometidos de este país piensan que el sida no les incumbe en lo personal, o no es rentable artística o mercantilmente hablando. O que el activismo norteamericano ya ha llevado a cabo todo lo que es posible hacer. Quienes se han ocupado de estudiar la relación del arte y el sida en España son

de la opinión de que "no hay conciencia social en lo concerniente a estas temáticas consideradas privadas. Cualquier problema político, y el sida también lo es, se vehicula a través de los partidos políticos, se delega en ellos para buscar soluciones... No hay acción directa" (1). En definitiva, el panorama español es ciertamente raquítico al respecto -como el resto de los países de Europa, salvo las correspondientes excepciones-, y es en las artes plásticas, comparativamente hablando con respecto de otras disciplinas como la literatura, en donde se produce un menor número de obras (2). En el terreno de la fotografía tampoco ha habido trabajos de envergadura, si exceptuamos a Martín Sampedro y Jana Leo. Aparte de ellos, algún retrato de Gacía Alix o Baylón.

Los Símbolos del Cuidado

Podemos sin embargo mencionar el trabajo de Javier Codesal (Sabiñánigo, 1958), cuyos rasgos revisten indudable interés. Su proyecto "Días de Sida" data de 1988, y ha sufrido toda clase de transformaciones y adaptaciones desde entonces. Concebido inicialmente como un proyecto audiovisual, ha desarrollado también una faceta plástica de la que nos ocuparemos. Su autor declaraba con motivo de su exposición en la madrileña Galería XXI: "He visto imágenes patéticas que nos enseñan a ver el sida con miedo. Otras veces prescinden del miedo, pero, de paso, no queda nada de la enfermedad. Es cierto que no deben resultar ideales. Y no ha de obviarse la belleza del cuerpo vivo (incluso en el trance que lo interrumpe)... Busco un gesto que relacione bien lo dicho". Efectivamente, Codesal detecta los peligros y exigencias de la imagería del sida, y encuentra una posible vía de presentación. "Días de Sida" fue en 1992 el título de un

cartel en el que podía verse la espalda de un hombre con marcas rojizas. EL título nos sugiere afecciones como el sarcoma de Kaposi y sus úlceras características, pero con una mirada más atenta descubrimos que se trata de rosas bordadas en relieve. (un tratamiento exactamente inverso de las marcas corporales al que plasma G. Cadieux en "Rubies", (1993). Llagas, sangre, rosas, parece inevitable asociar estos elementos a la iconografía religiosa de los estigmas, bien conocida en la pintura tradicional española. Y sin embargo esta relación la establece el espectador, sin sugerencia ninguna del artista, lo que evita una direccionalidad o una "sensiblería" que podría resultar contraproducente. Pero se trataba de un camino fructífero, porque Codesal comenzó a buscar iconos del "cuidado", un concepto cuya ausencia en el modelo cultural imperante es cada vez más valorada por los analistas. Esta "ética del cuidado" que proponía el último feminismo es un viejo valor occidental una de cuyas más eficaces representaciones es "La Piedad". Este es el icono escogido por Codesal. La instalación que presentó en 1993 en la galería mencionada se componía de seis piezas (imagen sobre tela y cajón con pantalla de video, texto enmarcado y fotografías). Mientras el video muestra el encuentro de dos colibríes en vuelo, simbolizando el placer, la monumental fotografía nos presenta a dos hombres, uno abandonado en el regazo del otro (Fig:44). Este, como supremo gesto de generosidad, le da el pecho. Maternidad simbólica y piedad efectiva, ambas referencias a la cultura religiosa tópica, se dan en términos que impiden pensar en confesionalidad o ñoñería. La imagen es fuerte en su simplicidad. Fuerte también por la inutilidad del gesto, sin ninguna eficacia real, práctica. Otro elemento presente en la instalación es un breve poema de Emily Dickinson, escrito con pequeños caracteres, enmarcado en negro e iluminado por una luz brillante: "¡Mi amigo



Fig: 44 JAVIER CODESAL, Instalación fotográfica, 1993.

tiene que ser un pájaro, porque vuela/ mortal tiene que ser mi amigo, porque muere". El tercer elemento llamativo es una transparencia con la imagen de la planta de un pie, en alusión a una perspectiva típica del cadáver. La instalación entera está ejecutada con limpieza y sumerge al espectador en un desconcierto que se torna en lenta asimilación de conceptos inesperados. Una de las consecuencias positivas de la aparición del sida ha venido siendo el desarrollo de lazos de solidaridad entre la comunidad gay, ejemplares para el resto de la sociedad, así como un peculiar reforzamiento de valores familiares y amorosos que han encontrado expresión pública en un ámbito artístico que era proverbialmente reacio a la expresión de sentimientos. En esta ocasión Codesal ha utilizado motivos centrales en nuestra cultura para la representación de la afectividad. La apropiación masculina del símbolo de la Piedad, indica la necesidad de hacer extensivo a toda la sociedad un tipo de comportamiento que suele restringirse al ámbito femenino. Ante un fenómeno como el sida, que ha desencadenado tal cantidad de juicios morales, la "Piedad" de Codesal nos remite asimismo a esa "Pietas" de Vattimo, sobre la que es posible fundamentar una ética "en la que los valores supremos...serían las formaciones simbólicas, los monumentos, las huellas de lo vivo; es decir, todo aquello que se ofrece y estimula la interpretación: una ética de bienes antes que de imperativos" (3).

Poéticas de la Epidemia

La obra de Alejandra Drejas (Oviedo 1963-Madrid 1994) consistió en una serie de retratos a enfermos de sida impresos sobre latón dentro de cajones de madera. Cuerpos esbeltos

agraviados por la palidez de los rostros que evocan al espectador el maridaje de la muerte y la belleza. Jesús Martínez Oliva (Murcia, 1969) por su parte, ha realizado un conjunto de grandes figuras de poliéster a modo de personajes protectores que sin embargo están ellos mismos debilitados y macilentos. Otra pieza, consistente en una pila de ropa de hogar entre la que aparecen orlas de preservativos, alude asimismo a la necesidad de prevención, y como la pieza anterior, al fin de una época en la que la muerte y la degradación parecían alejarse cada vez más de la vida diaria.

Se han formulado asimismo estrategias líricas para abordar el tema. Es el caso de los lienzos de Roberto González Fernández, un figurativo de larga y reconocida trayectoria. En ellos el artista ha tratado de plasmar los sentimientos contradictorios que el sida genera en la sociedad. Su figura más emblemática es la de un personaje que trasmite el mensaje -el título: "I love you/I hate you"- en lenguaje de sordomudos. Por su parte, Sonia Guisado explora con lenguaje poético los procesos de decaimiento, fragilidad y muerte: pájaros de madera pintados de rojo caídos bajo una lluvia de flechas, siluetas de aves en pedestales vacíos, patas de pájaros desaparecidos, etc.

La Denuncia

La obra que representa mayor cercanía con algunos de los trabajos extranjeros antes citados es la de Pepe Miralles (Alicante, 1959). Se trata de carteles con textos de gran dureza, declaraciones acerca de la evolución del tratamiento clínico o instalaciones, como la de 1993, en la que a lo largo de la sala de exposición se desarrolla la ecuación "Dinero=Poder=Muerte". En sus obras, que no hacen concesión esteticista alguna -comparten

en este sentido la crítica sobre su mismo estatuto artístico que ya hemos desarrollado- se percibe la rabia y el impulso a incitar a movilizarse que subyace en los trabajos de colectivos comentados en el apartado anterior. "¿Cuántos kilómetros de playa? ¿Cuántas horas de sol? ¿Cuántos muertos a causa del sida?". En "Etnografía de una enfermedad social" (1994) realiza un tratamiento que combina lo antropológico con la misma rabia de las obras anteriores (Fig:45). Es, sin duda, su obra más conseguida. Algún otro artista, como Pedro G. Romero y Zush, han realizado obras sobre el sida, de tono decididamente menor en el conjunto de su creación.

El Activismo

Acaso la propuesta más prometedora, que representa una respuesta específica a la problemática del sida, sea la de The Carrying Society, un colectivo surgido en torno al proyecto de Espaliú del mismo nombre. Con motivo de un taller dirigido por el artista en la institución donostiarra Arteleku, en el verano de 1992, un grupo de artistas decidió aunar sus esfuerzos para llevar a cabo la acción propuesta por Espaliú. Con posterioridad a su ejecución decidieron continuar un trabajo propio dirigido a imbricar la problemática del sida en manifestaciones artísticas, para concienciar a la sociedad de la necesidad de colaboración con el problema. Los miembros del colectivo están dispersos en ciudades como Madrid, San Sebastián o Gijón, aglutinados en torno de aquellos con más experiencia organizativa: Xanti Eraso, Josu Sarasúa y Jorge González. Tras las intervenciones con Espaliú en San Sebastián y Madrid, The Carrying Society llevó a cabo otros "carryng", ya con personas sin relación con el mundo del arte, en



Fig: 45 PEPE MIRALLES, "Etnografía de una enfermedad social",
1994. (Detalle Instalación).

Pamplona y Barcelona. Este último reviste una importancia singular, porque tuvo lugar en la cárcel Modelo, tratando de llamar la atención sobre la situación de la población reclusa, especialmente desatendida para enfrentarse con la enfermedad. En 1993, y en el marco de unas jornadas organizadas por la Facultad de Bellas Artes de Cuenca que bajo el título "La Situación" pretendían realizar un análisis de la coyuntura artística y cultural de nuestro país, The Carrying Society lleva a cabo su proyecto "Rompecabezas". Jugando con las distintas acepciones del término: un juego, un arma de guerra, y un problema o acertijo, logran implicar a los participantes en la elaboración de un gigantesco rompecabezas que va desplegando la imagen de un conjunto de manos que se dirigen a un punto central. Espacio que en este caso ha quedado vacío, como simbolizando la necesidad de más manos y más piezas para poder tejer un manto completo de solidaridad. Su trabajo más reciente es de abril de 1995, lleva por título "Como una antorcha. Espacio Común", y consiste en una instalación sonora que recoge testimonios de afectados por el virus VIH. El caso de The Carrying Society es único en nuestro país, representando el activismo artístico que tan abundantes frutos ha rendido en otros lugares. Aquí, a falta de colectivos de artistas comprometidos en esta lucha, solo podemos hacer referencia a las organizaciones gays y lesbianas que utilizan el cartel como soporte reivindicativo. Las que han desarrollado una gráfica más interesante son Gais per la Salut, de Barcelona, y la organización de ámbito estatal Coordinadora Gay y Lesbiana.

Una Alegoría de la Enfermedad

La obra de Pepe Espaliú (Córdoba 1955-1993) se presenta como la más significativa entre los artistas españoles comprometidos

con la lucha contra el sida. Es también sintomática de la evolución del arte, y de la actitud de los artistas, en las últimas décadas. Porque Espaliú se situó, desde los inicios de su carrera, al margen de cualquier tipo de compromiso con la problemática social de su tiempo, puntualmente atento sin embargo a las corrientes y tendencias artísticas, como ponen de relieve sus aportaciones teóricas o su colaboración en la organización de exposiciones (de Brossa o M. Marien). Sus explícitas declaraciones sobre la forma que había tomado esta evolución podrían interpretarse como el "retrato de un artista posmoderno", porque resume en su propia biografía la evolución del arte contemporáneo. "...Sólo el arte me ofreció la posibilidad de crear una silenciosa mentira que se convirtió en mi única verdad, último reducto de lo Real. Escultor de esa topera laberíntica en la que mil pasillo ssubterráneos se entrecruzan (...) Un día ese rumor de arriba se hace más intenso... El sida es ese pozo por donde hoy escalo ladrillo a ladrillo... Y sin embargo ese sórdido túnel es el que de forma súbita y violenta me ha hecho volver a la superficie. El sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí...ubicándome por primera vez en una acción en términos de Realidad" (4).

La actividad artística de Espaliú surge en el contexto del grupo de artistas andaluces ubicado en Sevilla que se dan a conocer a mediados de la década de los ochenta. En 1983 entra en contacto con Guillermo Paneque y Rafel Acredano, fundadores de la revista Figura, en la que desempeñaría el papel de teórico principal. Su formación había combinado estudios de Historia y Filosofía con un apasionado interés por el psicoanálisis y el surrealismo, desarrollado en su larga estancia en París, y ese carga intelectual estará también siempre presente en su obra

creativa. En la revista, y luego a través de su vinculación con la galería La Máquina Española, el grupo de Espaliú (Paneque, Guzmán, Cabrera, Cadenas...) defendía un neoconceptualismo que iba calando en buena parte de la actividad artística española. Junto a este, el eclecticismo, la "frivolidad" y la apertura a corrientes foráneas que se fundirían con las locales, conformaba el programa más o menos compartido por todos (5). Espaliú había iniciado su trayectoria a comienzo de los ochenta con una pintura generosa en tintes cromáticos, cercana al neoexpresionismo pero siempre contenida. A mitad de la década sin embargo, se orienta hacia lo que será su estilo más característico: la influencia picabiana, el lenguaje del minimal, el hermetismo expresivo. La ocultación y la simulación se convierten en los leit motives de su obra. Al principio plasmados en imágenes sin ninguna referencia naturalista, que flotan en espacios neutralizados luminosa y cromáticamente. Más tarde, otra vez con soportes figurativos, pero buscando la autonomía del signo y alcanzando mejores resultados en la práctica tridimensional que en la pictórica. Es a partir de 1988 cuando Espaliú comienza a producir esos moldes, prótesis, patrones y maniquíes, que luego darán lugar a los impresionantes "Santos", esculturas en cuero repujado siguiendo la tradición andaluza. La otredad, la dialéctica vacío-lleño, el doble hermético, son motivos que surgen en estos momentos, y que figurarán de lleno en sus últimas obras, impregnadas de la conciencia de muerte y decaimiento.

El análisis de la obra de Espaliú, tras ese último periodo inspirado determinantemente por el conocimiento de su enfermedad, y ahora ya fallecido el artista, corre el riesgo de incurrir en esa visión borgiana que encuentra en ciertos escritores la "influencia" de otros que nacieron varios siglos después. Es

decir: podemos leer toda la obra de Espaliú a la luz de sus últimos años, de sus últimas obras, y comprobar como la entera trayectoria prefigura lo que será su desenlace. Para lo único que sirve un estudio así es para confirmar su indudable categoría artística. En él, como en cualquier creador genuino, siempre habrán estado agudamente presentes el "fulgor de la vida y la muerte, el asedio de la soledad, la certeza de la incomunicabilidad de la experiencia humana. Hecha la advertencia, no tenemos más remedio que admitir que la obra del cordobés es una recurrente meditación sobre el silencio y el vacío, independientemente de cómo estos se hicieron presentes al final.

"Para utilizar una metáfora musical: trato de transmitir plásticamente el silencio entre dos notas sucesivas" (6). Y también: "esas mismas máscaras que me han fascinado pero vueltas del revés, apoyadas en fantásticos pedestales pero sólo mostrando su interior, su vacío" (7). Ambas declaraciones dan las claves para entrar en su obra. "Detrás del rostro. I" (1988) es un lienzo con dos cabezas silueteadas perpendiculares entre sí, y en ambas sendos rectángulos que parecen recortados abren nuestra visión a un interior negro. En "S.T." (1989) es aún más dramático (Fig:46). Apertura al vacío interior o por el contrario, amordazamiento del contenido, como en las máscaras de bronce de 1989: superficies pulidas y vagamente faciales -aunque también podrían verse como una coraza genital- cuya fisura horizontal está atravesada por una cuerda que impide la apertura completa. Los ya mencionados "Santos" (1988) son también máscaras cuyos mismos rasgos han sido asfixiados, borrados, aplastados. Más que de silencio parece apropiado hablar de mudez. Porque en este caso, como en las distintas piezas con campanas de 1990, lo que el artista nos propone es siempre la abolición de un sonido o un

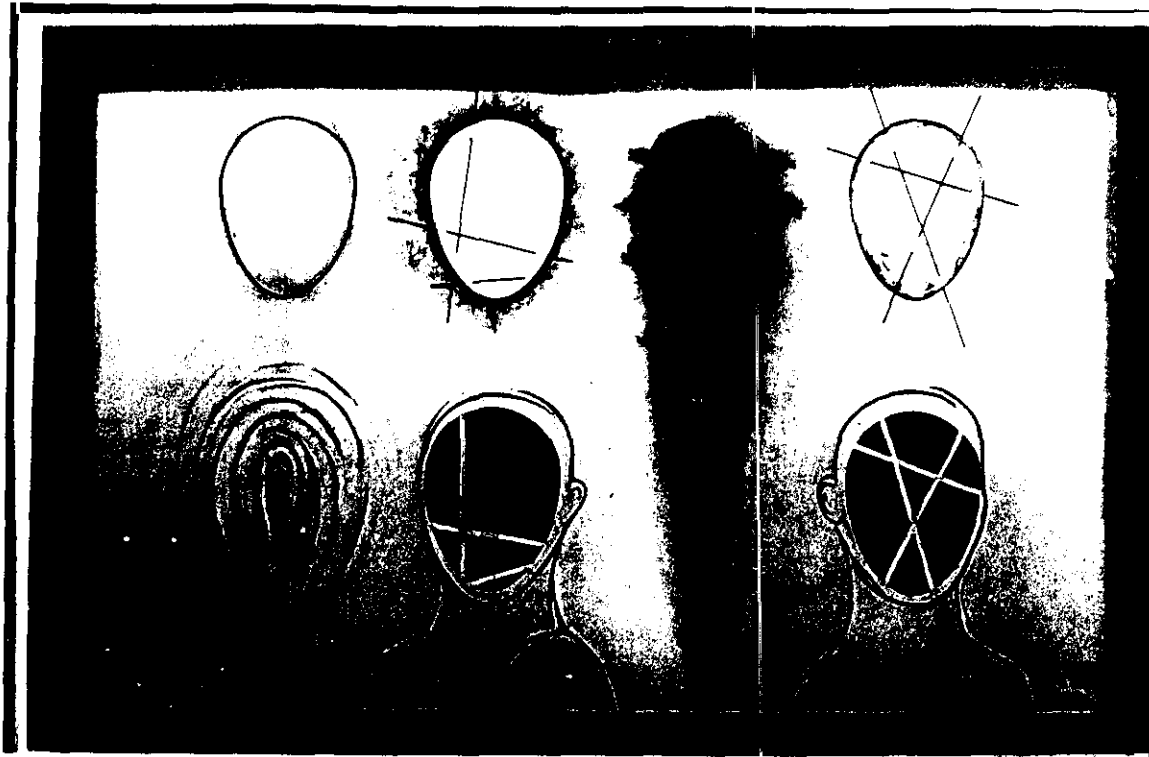


Fig: 46 PEPE ESPALIU, "Sin Titulo", 1989.

sentido posibles. No tanto lo cerrado como lo cegado, no tanto lo imposible como lo negado. "Es casi invierno y, una vez más, intento decir algo sobre unas imágenes que sólo en silencio dicen. Un secreto fluir", escribía el artista con motivo de su exposición de 1990 en La Máquina Española. Vemos pues que bajo la factura pulida y seca de sus piezas, bajo su austeridad emotiva, existe no sólo un arriesgado juego formal. La falta de expresividad es su propio tema.

A raíz de conocer su enfermedad Espaliú lleva a cabo una decidida toma de partido en lo que respecta a sus manifestaciones públicas y a su obra. Si bien su franqueza, empleada como instrumento tanto para advertir del peligro de la epidemia cuanto como medio para erradicar ciertos prejuicios, no es su patrimonio exclusivo -otras personas con dimensión pública han optado por lo mismo- el caso de Espaliú es singular en lo que se refiere al impacto de este hecho en su obra. Por una parte su lenguaje de siempre se ve enriquecido con nuevas palabras, y así aparece el palanquín, las jaulas, las muletas. Y de otro lado surgen lenguajes nuevos: acciones y performances.

Los palanquines, producidos a lo largo de 1992 en series tituladas "Carrying" (Figs:47 y 48), son piezas de hierro negro, cerradas y suspendidas sobre el suelo. La imagen histórica que tenemos de ellos nos los muestra cubiertos de ricas telas, abiertos, ligeros y siempre invitando al viaje, pero aquí nos tropezamos con piezas pesadas, encalladas en los muros, esperando lo imposible. Emblemas de la dependencia y la carencia, Espaliú acentúa estas características al mostrarlos "fracasados". Nunca aparecen enteros, sino hundidos en la pared de la galería, o escindidos, de modo que ni siquiera hallando los dos porteadores necesarios sería posible moverlos ¿Y para llevar a quién? Convertidos en cárcel maciza que impide la comunicación y el

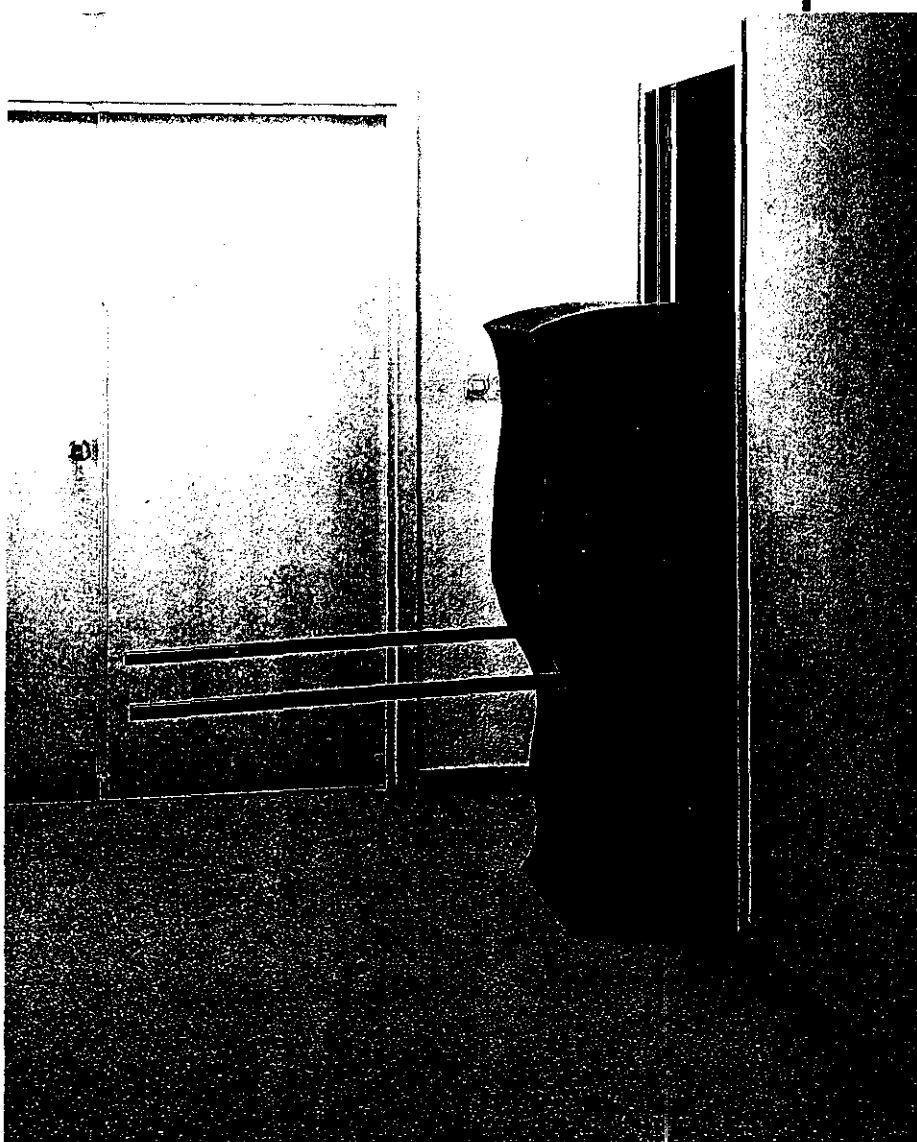


Fig: 47 PEPE ESPALIU, "Carrying - III", 1992. (Escultura en Hierro).



Fig: 48 PEPE ESPALIU, "Carrying - II", 1992. (Escultura en Hierro).

contagio, parecen estar en tránsito fantasmal entre nuestro mundo y otro que está más allá. Más allá de la pared y más allá de los condicionamientos de nuestra realidad, en el lugar del miedo y la esperanza. Son dobles herméticos, figuras de la unión complementaria imposible. Son también, por fin, la metáfora del inválido y el enfermo, del que necesita del cuidado de otros. El nombre "carrying", que utilizará luego en las acciones, es el término con que se designa una práctica asistencial común en los Estados Unidos para los enfermos de sida. Procede de "carry", transportar, pero en el inglés de la comunidad hispana frecuentada por Espaliú, se confundía a veces con "caring", de "care", cuidar, aunque con un matiz de cariño. Esta es la connotación que el artista quería señalar al utilizar el término. Supone pues no sólo auxilio práctico, sino también atención personal y compañía. En este sentido podríamos relacionarlo con la obra de Codesal.

Espaliú emplea las muletas como una forma algo menos solemne para hablarnos de lo mismo. Muletas que deberían servir para ayudar a andar y que están hechas de hierro, que trepan como escalas cojas por una pared, o que como en "Paseo de un amigo" (1993), parecen aguardar a que vuelva a empuñarlas su dueño. Son como los palanquines, una especie de prótesis anticuada, pero ésta nos remite aún más directamente al dolor y la pérdida, a la diferencia de unos individuos respecto del grupo. La homosexualidad del artista, como él mismo ha declarado, fue siempre motivo de automarginación y aguda conciencia de su soledad. Es el momento de sacar a colación la cita de Beuys que inevitablemente preside toda esta serie de trabajos: "La única manera de progresar y quizá de sanar es tomar conciencia y mostrar tus heridas". No otra cosa viene haciendo Espaliú, y sin

emabrgo ante las grávidas muletas podemos pensar que quien sea capaz de manejarlas habrá de ser un gigante. Que, por tanto, ciertas dificultades pueden convertirse en palanca para mover problemas aún mayores. Podríamos citar las palabras de Jon Greenberg, militante de Act Up y portador del virus: "para mí el sida ha sido un regalo que, sin haberlo pedido, me ha dado fuerza al quitarme la fuerza, me ha dado esperanza al destruir mis esperanzas, me ha hecho amar al quitarme mis amores, y ha abierto mi vida al amenazarla gravemente" (8).

Las jaulas aparecen en la obra de Espaliú en 1992 como una de las imágenes más poderosas de su obra. Al contrario que las piezas anteriores, que hablan de la dificultad del movimiento, de la imposibilidad del encuentro, las jaulas hablan de unión y voluntaria entrega de la libertad. Son jaulas de pájaro que por lo regular prolongan sus finos barrotes verticales hasta dejarlas desfondadas. O cuyos barrotes descienden, se extienden, y vuelven a ordenarse en el ascenso para formar una jaula simétrica (Fig:49). Jaulas como vasos comunicantes que señalan la condición común de todos los confinados, cuya riqueza semántica propone las interpretaciones más diversas. Críticos como Fernando Huici las ven como prisiones que alzan el vuelo, impulsadas por la fuerza que generan sus vínculos. Otros, como Enrique Juncosa, las consideran metáfora del acto amoroso, del encuentro de dos soledades que se solidarizan y se contagian. Su aspecto formal nos remite al minimalismo ya mencionado, en la línea de una Mona Hatoum, que también logra dotar de emotividad sus austeras estructuras. Nosotros no podemos dejar de pensar de nuevo en el silencio, el clamoroso silencio de las jaulas sin pájaros. Y en el vacío, nunca mejor representado que entre la fragilidad obstinada de los barrotes, que aquí se tejen en torno a la nada. Pero lo más hermoso e inquietante de estas jaulas es el



Fig: 49 PEPE ESPALIU, "Sin Título", 1992.

desaparramarse de sus barrotes, el desorden como desesperanzado, agotado, y vuelto pacientemente a organizar para alzarse como otra cúpula gemela.

Espaliú concibe el "carrying" como acción pública para dar a conocer masivamente la problemática del sida y fomentar la solidaridad con los afectados. Pero su ejecución se lleva a cabo además venciendo uno de los prejuicios más arraigados: el miedo al contacto físico, el miedo a confundir porteador con portador - el término utilizado para referirse a personas infectadas que no han desarrollado la enfermedad-. La acción de "Carrying" realizada por Pepe Espaliú tuvo lugar en San Sebastián en septiembre de 1992 y en Madrid el uno de diciembre -Día Mundial del Sida- del mismo año. Consistía en recorrer un trayecto emblemático transportado en los brazos de parejas de voluntarios, que se irían relevando a lo largo del trayecto de modo que el enfermo nunca tocara el suelo. El artista, en representación de todos los afectados, sería objeto de un ejercicio público de cuidado. En Madrid el itinerario escogido unió la plaza de las Cortes con el Museo Reina Sofía, al que llegó un Espaliú exhausto, con los pies descalzos en símbolo de desprotección. Las pesadas puertas del Museo, que fue construido y utilizado durante muchos años como hospital, estaban cerradas y se abrieron a su paso. Con ello Espaliú quería subrayar la idea de que un esfuerzo, aun realizado desde la más absoluta debilidad, puede lograr su fin. La acción del artista estaba planteada, tal y como declaró, según el concepto beuysiano de la "escultura social", que saca el arte de las galerías para convertirlo en instrumento que modela comportamientos públicos.

Espaliú realizó también, meses antes de su muerte, una performance de la que queda constancia como obra en una cinta de

video. "El Nido" es una metáfora explícita de lo que en aquellos días era la actitud del artista: desnudarse y girar en torno de un lugar de protección. "Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo. Hoy se cuál es la verdadera dimensión de ese límite. Hoy he dejado de imaginarlo. Hoy yo soy ese límite" (9).

Notas

(1) J. Vicente Aliaga y J.M. García Cortés, De Amor y Rabia. Acerca del Arte y del Sida, Valencia, Uni. Politécnica, 1993, p. 77.

(2) Vicente Molina Foix, "Las Obras del Sida", en Claves de la Razón Práctica, nº6, Madrid, Prisa, 1990.

(3) Vattimo, G. y Rovatti, P.A. (eds.), El pensamiento Débil, Madrid, Cátedra, 1988, p.39.

(4) Pepe Espaliú, "Retrato del Artista Deshauciado", El País, Madrid, 1.XII.1992.

(5) Rafael Agredano, citado en L. Pérez Villán, "La Realidad y el Deseo", Lápiz, no. 98, Madrid, 1993, p. 52.

(6) Entrevista con J. Vicente Aliaga y J.M. García Cortés, La Creación Artística como Cuestionamiento.

(7) De una carta a Guillermo Paneque citada en M. Fernández Cid, "Pepe Espaliú. De lo individual a lo colectivo", Artistas en Madrid. Años 80, Madrid, Comunidad Autónoma, 1992, p.113

(8) Jon Greenberg, "Querida Carmen", Zehar, San Sebastián, Arteleku, 1992, no. 18, p. 13.

(9) Pepe Espaliú, Op. cit..

2.2.5. LA CIUDAD COMO SOPORTE Y COMO TEMA

2.2.5.1. LA CIUDAD COMO MEDIO DE PRODUCCION Y COMUNICACION

La intensidad con que se han desarrollado las relaciones entre el artista y la ciudad es uno de los rasgos característicos del arte moderno. Desde el "flaneur" que propusiera Baudelaire, a la "deriva" de los situacionistas, desde la fascinación a la deconstrucción, toda una gama de posibles actitudes a la hora de enfrentarse al hecho urbano. Si Baudelaire exaltó las sensaciones del "flaneur" como la plasmación moderna de lo sublime, el curso de la historia ha convertido la ciudad en un medio cuya hostilidad combaten hoy día numerosos artistas. Y no sólo en sus manifestaciones más evidentes: los problemas de vivienda, la marginación, el deterioro urbano, sino en cuanto que consideran la ciudad misma como el espacio en que las clases dominantes desarrollan un programa ideológico que es preciso contrarrestar. El llamado "Arte Público" tradicional ha estado siempre al servicio de estas intenciones, y es por esta razón por la que buena parte de las iniciativas artísticas críticas se desarrollan ocupando este mismo terreno.

EL artista moderno y la ciudad

Las posibilidades que ofreció la ciudad a los artistas bohemios fueron aprovechadas por impresionistas y naturalistas, la búsqueda de una mitología de la modernidad llevó a los futuristas a explorar los fenómenos propios de lo urbano, y Dadá utilizó por vez primera sus escenarios como soporte de manifestaciones artísticas. Pero fueron los surrealistas quienes de forma más sistemática aprovecharon la ciudad para llevar a cabo sus experimentos con el azar y lo irracional. Walter

Benjamin encontró en Breton y Aragon la inspiración para Passagen-Werk, una de las obras literarias más definitorias de la experiencia urbana moderna. Fue también la obra de Breton, a través de la lectura pragmática y crítica de Henri Lefebvre, una de las claves del pensamiento situacionista. La crítica de la vida diaria expuesta por Lefebvre es el punto de partida en que se apoya la Internacional Situacionista para proyectar una revolución total de lo cotidiano a través de la experimentación cultural. Esa revisión del impulso surrealista de fundir el arte con la vida se concreta en la "formulación de juegos "psicogeográficos" que exploten las posibilidades poéticas del medio urbano. La "dérive" (deriva), propuesta originariamente, en 1953, por Ivan Chtchegelov, un precursor del situacionismo, es desarrollada posteriormente por Guy Debord como método para ensayar el encuentro momentáneo de ambientes y estímulos distintos, en el curso de un vagar sin rumbo. En este caso "el elemento aleatorio es menos importante que el alivio psicogeográfico, esto es, el efecto que producen las distintas áreas de la ciudad en nuestros afectos" (1). Es importante señalar el carácter no exclusivamente estético de la propuesta: "Sólo su me ocurre pensar en una cosa que pueda competir con la belleza de los mapas del metro que pueden verse en París, y son los dos puertos al atardecer pintados por Claudio de Lorena...que representan un límite semejante en dos ambientes urbanos extremadamente distintos. Debe comprenderse que al hablar aquí de belleza no tengo en mente la belleza plástica -el nuevo tipo de belleza puede ser sólo una belleza de situaciones- sino simplemente la representación particularmente estimulante, en ambos casos, de una suma de posibilidades" (2). Los situacionistas combinan arte y técnicas experimentales para contruir un medio "integral", de acuerdo con su teoría del

"urbanismo unitario". Al contrario que el funcionalismo modernista, esta teoría propugna la participación activa y la experiencia del espacio social de las ciudades. Propone convertir el espacio urbano en un tapete dispuesto a la interacción de los individuos, que cada uno ha de transformar y recrear mentalmente. En definitiva, los Situacionistas rechazan el objeto artístico y los aspectos estéticos en favor de realidades sociales y situaciones vitales. Si nos hemos detenido en su comentario es porque, a diferencia de los otros artistas mencionados, integran por vez primera una dimensión crítica en sus obras, y a través de ellas ofrecen una posibilidad de relectura personal de la ciudad, escapando de las constricciones que ésta impone.

Las intervenciones Urbanas

A partir de los años 60 han proliferado las propuestas en las que la ciudad es el escenario de performances y el soporte de esculturas diseñadas específicamente para su emplazamiento. Se trata de estrategias para compensar el sentido de dislocación y alienación que produce la experiencia urbana, el intento de adentrarse en la inconmensurabilidad de la ciudad trazando nuevos "mapas cognitivos". Fue el movimiento Fluxus quien ofreció de forma efectiva esa posibilidad, organizando, a mediados de los setenta, propuestas abiertas al público para efectuar recorridos "guiados" por la ciudad y aprender a interpretarla de un modo distinto, crítico y creativo. Otro tanto supusieron en nuestro país las propuestas de ZAJ, invitando a acompañar a sus miembros en el traslado de objetos peculiares a través de la trama urbana (1964). Por su parte, los precedentes de un arte público de contenido político podemos encontrarlos en las decoraciones

arquitectónicas -pero también de trenes y barcos- del Agit-Prop y la ROSTA, en los primeros años de la Rusia Soviética. O en España durante la Guerra Civil, prolongándose incluso en la España franquista con efigies en los muros. Algunas décadas después Rivera, Orozco y Siqueiros realizan una abundante obra en México, de la que es heredero el movimiento de muralistas chicanos de los años 70 en el sur de los Estados Unidos. Actualmente este tipo de intervenciones urbanas sigue vigente en proyectos como "La Lucha Continúa", un colectivo radicado en Nueva York o, con enorme significación política, en el conflicto de Irlanda del Norte.

El espacio urbano productivo

La ciudad no es sólo un espacio material, un conjunto de edificios y funciones, es también una red de procesos y conceptos de gobierno, un espacio geopolítico. Más que un simple exponente de representaciones conflictivas, es un lugar en el que se producen los significados. "El espacio, como conjunto, entra en el modo de producción capitalista modernizada: se utiliza para producir plusvalía... El capitalismo y el neocapitalismo han producido un espacio abstracto que es reflejo del mundo de negocios tanto a nivel nacional como internacional, así como del poder del dinero y la política del Estado" (3).

Esta concepción ideológica del espacio que propone Lefebvre será la base de muchas de las intervenciones artísticas que veremos: una teoría de la organización espacial como terreno de la lucha política. Al formular la "producción de espacio" como un resultado de los procesos de acumulación y organización de la producción del capitalismo tardío, Lefebvre crea un marco donde interpretar los diversos fenómenos de urbanización, rehabilitación, construcción, desplazamientos de habitantes,

etc., como mecanismos de supervivencia del capital, pero también como el medio para su penetración en todos los aspectos de la vida diaria. Y es esta impregnación ideológica de lo urbano la que en último término facilita las condiciones de un crecimiento provechoso a través de un desarrollo desigual. Si, según Lefebvre, la producción de bienes en un espacio termina por generar la "producción del espacio", la revolución de las telecomunicaciones, y de la tecnología de la información dan lugar a que el planeamiento de la economía se convierta en planeamiento espacial. El capitalismo avanzado crea un espacio diverso y polivalente, que reproduce cualesquiera relaciones sociales, es decir: no sólo es sostenido por las relaciones sociales, sino que las produce y es producido por ellas (4). En resumen, lo que Lefebvre y otros llaman "espacio abstracto" desempeña funciones muy diversas: es al mismo tiempo un medio de producción, un objeto de consumo y una relación de propiedad.

La función del arte público tradicional

El arte público tradicional -una denominación que será cuestionada a lo largo de todo este capítulo- ha sido, junto con el urbanismo, el medio de imponer coherencia, orden y racionalidad en este espacio equívoco.

Un análisis somero nos revela de inmediato que los "monumentos" tradicionales, erigidos por la Administración, celebraban o recordaban acontecimientos más del Estado que de los ciudadanos. Encargados por los poderes públicos, sujetos a grandes presupuestos, son obras que plasman las necesidades y vicisitudes de la clase dominante. Resulta evidente contemplando las esculturas de los próceres o los monumentos conmemorativos de

batallas. Pero cumplen idéntica función esos otros monumentos, aparentemente decorativos, que desde hace dos centurias y con profusión creciente "embellecen" nuestras ciudades. El vaciamiento ideológico de las obras las convierte en meros hitos urbanos cuya función última es revalorizar el entorno. Los arquitectos y urbanistas de la modernidad se plantearon como ideal disolver las paredes que separan la vida diaria del Museo, y abrir la ciudad a la presencia de la obra de arte. Las Vanguardias históricas no fueron ajenas a este propósito, pero es sobre todo, como veíamos, en las décadas de los 60 y 70 cuando numerosas prácticas -arte conceptual, body art, land art, performance, etc.- salen a la calle. Sin embargo, aunque muchas de estas obras se disfrazan de "práctica social", difícilmente dejan de sostener y reforzar la autonomía de la obra de arte y la ideología social que la produce. Y de un modo peligroso ya que "al imponer una práctica puramente plástica, no-crítica, sobre un espacio público, lo que resulta es una estetización del mismo. No es que se saque la obra de arte del Museo, sino que se convierte a la ciudad en una gran galería o museo, ocultando más que revelando los temas candentes de la ciudad" (5).

Krzysztof Wodickzco (Varsovia, 1943), un artista a cuyas obras luego nos referiremos, es muy crítico con este tipo de arte "autónomo". En su opinión, al menos desde el siglo XVIII la ciudad ha funcionado como un gran proyecto "comisarial". "Tratar de enriquecer esta galería poderosa y dinámica (el dominio público ciudadano) con encargos o colecciones de 'arte artístico' -todo ello en nombre del público- es decorar la ciudad con una pseudocreatividad irrelevante para el espacio y la experiencia urbana... Un embellecimiento tal es afeamiento, una tal humanización provoca alienación, y la noble idea del acceso público es probablemente recibida como exceso privado" (6). En la

actualidad, la expansión de los grandes intereses inmobiliarios, y el desarrollo de un poder que se estructura, tanto en la esfera pública como en la privada, sobre la representación y el espectáculo, colocan al arte público en el centro de una serie de discusiones. Los artista de los que trataremos combaten con su práctica ese tipo de arte que, situado en el espacio público, no es público en realidad, sino que está puesto al servicio precisamente de procesos de rehabilitación y revalorización urbanas para beneficio de unos pocos. Por esa razón es más preciso referirse a ellas como "arte en lugares públicos", en lugar de como "arte público".

Los programas de estetización urbana están íntimamente ligados a lo que los sociólogos llaman "gentrificación", término que describe "la conversión de vecindarios industriales o populares degradados en zonas residenciales para una clase de profesionales o empleados en ascenso" (7). Ello conlleva una fase previa de "desinversión" en el barrio, ocupado por grupos residuales de ancianos, clases populares y núcleos marginales. La desaparición del apoyo financiero del sector privado se une al abandono de los servicios sociales y de mantenimiento del Estado. Todo ello da como resultado la ruptura del tejido social, hasta que los habitante terminan por marcharse, y en todo caso resultará más sencilla la justificación de programas de evacuación. Entonces quedará borrado su pasado histórico popular y el espacio se irá revalorizando, hasta ser ocupado por sus nuevos habitantes. En este proceso hay un momento en que el barrio degradado ha sido el lugar escogido por artistas en busca de viviendas y estudios de bajo precio, y poco después por galerías pioneras que buscan aproximar a creadores compradores. La conservación "museística" de centros históricos cumple un

papel similar: no se conserva la memoria histórica en beneficio de sus usuarios, sino como signos estereotipados de la ciudad para consumo de los turistas.

Esta es la práctica habitual del urbanismo moderno, en el cual las obras de arte cumplen un papel, ya lo hemos dicho, de legitimación ideológica y de revalorización del espacio. Frente a ellas, artistas como Wodiczko defienden un verdadero arte "en beneficio del público", un arte público crítico, cuyo propósito "no es ni la autoexhibición cándida ni una colaboración pasiva con la gran galería que es la ciudad, su teatro ideológico y su sistema socioarquitectónico. Más bien es un compromiso en desafíos estratégicos a las estructuras y medios urbanos que mediatizan nuestra percepción cotidiana del mundo: un compromiso a través de intervenciones crítico-estéticas, infiltraciones y apropiaciones que cuestionan las operaciones simbólicas, psicopolíticas y económicas de la ciudad" (8). Este tipo de arte busca la readecuación entre los movimientos sociales y las estructuras administrativas, tratando de aprovechar la crisis de representatividad en que estas están sumidas. Se trata de reconstruir, con ayuda de la obra de arte lo que ha sido denominado "esfera cultural pública", o dominio público. La recuperación de lo que Habermas denomina la "esfera pública burguesa", el espacio arrebatado al poder monárquico y feudal en el que podía establecerse la libre expresión de la opinión pública y los derechos democráticos de los ciudadanos. Un concepto que se inscribió en el tejido urbano determinando su diseño, influyendo en el trazado de calles y plazas, y conformando antaño la estructura de las ciudades. En su recuperación, pues, podrían acaso confluír un arte que conserva el racionalismo crítico de la Modernidad y su esfuerzo por superar la falsa reconciliación de las "neovanguardias", y las

relecturas del proyecto ilustrado. Es, en todo caso, un "posmodernismo de resistencia", por utilizar una terminología al uso, ajeno al pesimismo de autores que, como Baudrillard, eluden con metáforas brillantes el análisis de la complejidad del espacio público contemporáneo.

Arte público crítico

El arte público a que nos referimos se desplaza del discurso exclusivamente estético, incluso de un discurso estético crítico, para situarse al menos parcialmente dentro del discurso crítico ciudadano. Es aquí donde se aprovecha la herencia situacionista, que sugiere la posibilidad, ya que no de destruir la ciudad reificada, sí de cambiar la actitud con que se experimenta. Por supuesto, al día de hoy, buena parte de sus propuestas deben descartarse por ingenuas, totalitarias o utópicas, lo mismo que sucede con la inspiración constructivista que también permea cierto nuevo arte público. Frente al posicionamiento excéntrico y la dificultad para un amplio diálogo social de estos movimientos, el arte comprometido contemporáneo parte de la experiencia de la capacidad asimilativa del sistema artístico, y de la importancia de los medios de comunicación como elemento neutralizador -pero necesario- de cualquier manifestación crítica hacia el consenso. Por tanto -y esto es propio del arte de los años ochenta- "se trata de ser capaz de sacar provecho de cualquier deseo de la Administración de un arte para lugares públicos, de 'colaborar' en tales eventos, y de infiltrarse en ellos con elementos críticos insospechados" (9). Infiltración, apropiación, interferencia, combinación de medios de actuación, transitoriedad, son todos ellos recursos propios del arte de los

ochenta, tanto del crítico como del complaciente o integrado. Pero conociendo las intenciones del primero, creemos que le dotan de una estrategia que nos hace pensar más que en la vanguardia -en sentido militar-, en la guerra de guerrillas o la resistencia a una potencia ocupante. Este talante más realista y menos elitista, que convierte la fragilidad en arma, que integra a la población civil -los no artistas- en la confrontación, es característico de nuestro arte comprometido. Y se plasma concretamente en la dimensión colectiva y comunitaria de las creaciones y en la emergencia de un tipo de artista que se puede llamar "activista cultural". Aunque esta categoría alcanza su dimensión más amplia en el Arte Comunitario, también está presente en algunos de los artistas que ahora comentaremos. Brian Wallis ofrece la siguiente definición del mismo: "Dado que el activismo tiene, por necesidad, que estar estrechamente relacionado con la creación de imágenes legibles y efectivas, este nuevo estilo de política puede ser calificado de 'activismo cultural'. Este puede definirse simplemente como la utilización de medios culturales para intentar llevar a cabo cambios sociales... Tal activismo significa la interrelación de crítica cultural y compromiso político" (10). El aspecto colectivo de la creación, el trabajo en colaboración, tiene un eco evidente en la tradición socialista utópica. "Cuestionando la categoría tradicional del autor individual, y en consonancia, de la obra maestra, la colaboración es aquí el síntoma de una disposición comunicativa de la obra que enlaza directamente con el postulado vanguardista de reconciliar el arte con la praxis social. Está claro que la colaboración no es tanto una solución al problema de la autonomía del arte como un síntoma de la conciencia del problema y de la voluntad de hacer frente a los problemas que esa conciencia pone en juego" (11).

Arte Comunitario

Por "Arte Público Crítico" vamos a entender no sólo ese tipo de obras materiales que suponen un desafío al monumento tradicional, sino el conjunto de creaciones "en beneficio público". En este sentido tenemos que comentar con cierta profundidad el llamado "Arte Comunitario". Para empezar conviene distinguirlo del "colectivo", pues no sólo no será individualista, sino que sus participantes han de ser miembros de una comunidad -en el espacio, o de intereses-, "reuniendo a artistas y miembros que no lo son para crear colectivamente formas artísticas adecuadas, como medio de comunicación y expresión, dándoles un uso crítico y alterando sus rasgos tradicionales" (12). Se trata de enfrentarse a los problemas de una comunidad a través de una actividad colectiva, estimulada por agentes artísticos que canalizan la expresión del grupo. Para ello se utiliza tanto el arte en sentido convencional, como la creatividad popular. Este tipo de arte es consciente del peligro de crear un "socialismo de galería": el arte con motivaciones sociales o políticas cuyos medios de producción y exhibición les reducen al confinamiento ideológico consecuencia de los espacios expositivos. Para que el arte comprometido sea algo más que un sustituto utópico de las auténticas transformaciones sociales, debe subvertir las formas artísticas convencionales y y ñas instituciones, lo mismo que sus contenidos critican la ideología dominante. El arte comunitario, pues, surge en áreas derprimidas o comunidades en conflicto, con el objetivo de efectuar cambios sociales o acompañar acciones políticas. El énfasis creativo de esta práctica artística se centra menos en la producción de la

obra de arte y más en el proceso de elaboración y en sus resultados. EN fomentar la sensibilidad a una especificidad cultural, u oponerse a marginaciones por causa de raza, sexo o religión, o llamar la atención general sobre problemas sociales específicos. Y en general, dada su dimensión pública, estimular la discusión, al proporcionar un medio para que sean escuchados argumentos que no se transmiten através de los medios de comunicación convencionales. "Reconociendo que todos los aspectos de la percepción están ideológicamente condicionados, investigan el papel determinante de las condiciones sociales desiguales en la formación de las audiencias, su constitución y contextos de recepción" (13).

Su origen tuvo lugar en los años 60 en Gran Bretaña, y algún tiempo después surgió en Estados Unidos. El sustrato teórico en que se inspira es esencialmente el concepto beuysiano de "plástica social". Beuys, a partir de su concepción antropológica del carácter artístico de la acción humana, formuló la sentencia "todo hombre es un artista", sugiriendo así no que todo el mundo pueda ser pintor o escultor, sino que la facultad creativa es patrimonio de todo ser humano, y como tal ha de ser reconocida y perfeccionada (no otra cosa plantearon Marx y Engels, para quienes era la división capitalista del trabajo la responsable de haber limitado la creatividad a una sola clase social) Inspirado en uno de sus maestros intelectuales, Rudolph Steiner, Beuys otorga a los individuos de una sociedad la posibilidad práctica de transformarla "creativamente", y reconocido el carácter artístico de esa acción, convertir las transformaciones sociales en "plástica social". El arte comunitario pone en práctica estas tesis y, quizá sin saberlo, las de Saint Simon y William Morris, que asignaron a los artistas -concebidos también en sentido amplio- la tarea de conducir las reformas. Pero estos socialistas

utópicos orientaban hacia formas de organización medieval la articulación de esa acción artística, mientras que Beuys y el arte comunitario la sitúan en el marco social e institucional contemporáneo. La práctica del arte comunitario disuelve las barreras entre arte elevado y arte popular, como las disuelve entre artistas y quienes no lo son. Confirma como artístico el arte colectivo, que el modernismo ha tendido a considerar como artesanal y, finalmente, se manifiesta como un arte utilitario. Se trata pues de una renovación de las categorías que han definido el arte moderno.

La protesta "monumentalizada"

Como ya hemos señalado, la ubicación de las obras en lugares públicos, fuera de las paredes de la galería y el museo, viene siendo práctica habitual desde los años sesenta, y responde a la intención de hacer posible su acceso al público general. Sin embargo la "revuelta" artística de los sesenta y setenta no consiguió su objetivo. Por ser decididamente "autónomo", o excesivamente didáctico, o bien no era apreciado más que por el público habitual del arte, o bien no era sino la ilustración gráfica de un programa político. No se logró pues trascender los límites de la audiencia acostumbrada, ni crear una audiencia nueva. Sin embargo este es uno de los objetivos básicos del arte público crítico al que nos referimos, que considera la audiencia como una entidad mutable cuya composición depende no sólo de quiénes estén frente a la obra, sino de "a quiénes se quiere alcanzar con un tipo determinado de obra y porqué" (14). Se trata de una cuestión importante ya que, a diferencia del arte comprometido de entreguerras, o el arte político posterior, el de

hoy no está inserto en medios selectivos, que determinen el público al que llega, ni su mensaje es unívoco -ni es vehículo de posiciones políticas concretas-, por lo que la propuesta del artista debe ser completada por el trabajo del espectador cuya atención ha quedado captada por la obra.

En resumen, las obras de arte público crítico funcionarán en tres direcciones: como pantallas en que proyectar las preocupaciones de una determinada comunidad, como catalizadores de una actividad colectiva, y como estímulos de la controversia pública. Su objetivo final será "crear un espacio público en que la gente se experimente a sí misma como ciudadanos parte de un Estado" (15). Perfeccionamiento, pues, de la democracia a través de la participación y la discusión. El valor de estas obras, e incluso de algunas otras que siendo en rigor "arte en lugares públicos" lo alcanzan también -como el polémico "Tilted Arc" de Serra- es suscitar la controversia, la conversación. Frente a la intención programática tradicional de construir el consenso a través del monumento, de ocultar tras él las contradicciones sociales y políticas, el arte público crítico valora lo contrario, para profundizar en las necesidades y aspiraciones de una comunidad, y afrontar los intereses contrapuestos que en ella conviven.

Los "sin techo" como hito urbano

En el paisaje de la ciudad contemporánea la presencia de las personas sin hogar, que han hecho de las calles su casa, obstaculiza el proyecto de estetización y desmiente la visión de bienestar general que intenta transmitir. En el Primer Mundo, en épocas pasadas, su presencia estaba localizada y se componía de personas con problemas psíquicos o adictivos, y en alguna medida,

de automarginados. La década de los ochenta sin embargo vió cómo esta población alcanzaba una magnitud sin precedentes. El paro producido por la creciente tecnificación y el mismo proceso de "gentrificación" arriba descrito, obligaban a individuos de todas las edades, de clase popular y también media, a mendigar y desempeñar trabajos ínfimos para sobrevivir. En Estados Unidos dejó de ser un grupo social mayoritariamente integrado por individuos de raza negra, y tanto allí como en Europa empujó a la calle a familias enteras que poco antes estaban integradas socialmente. Estos cambios en su composición, y el hecho de que su presencia urbana fuera ubicua, convirtió a las personas sin hogar en objeto destacado de la atención pública. Desde posiciones conservadoras se les ha intentado siempre estigmatizar caracterizándoles como individuos con problemas de adaptación social, drogadictos, vagos, potencialmente peligrosos, etc., convirtiendo así los efectos de la degradación social en sus causas. Su resistencia a abandonar sus precarios cobijos y utilizar los servicios sociales se interpretaba como un síntoma más de su asocialidad. El resultado de todos estos estereotipos ha sido convertir a los sin hogar en entidades sin personalidad, des-subjetivadas, cuya visión se evita tanto como se puede: son un obstáculo a esquivar más que una persona a reconocer. Sin embargo, numerosos sociólogos, economistas y agentes sociales reconocen en ellos un fenómeno estructural, no coyuntural, producido por el desarrollo capitalista y sus estrategias urbanas. El urbanista Peter Marcuse cifra en tres las causas de este problema: la estructura beneficiosa de la edificación de viviendas, la distribución de ingresos, y las políticas de gobierno. Cualquier intento efectivo de abolir la situación de las personas sin hogar requeriría la renuncia, parcial al menos,

de sus causas inmediatas: la mercantilización de la vivienda, las estructuras de empleo vigentes y las políticas sociales de un Estado cada vez más austero en ese capítulo del presupuesto. En lugar de ello, quienes están comprometidos en el mantenimiento del actual estado de cosas, emplean estrategias de aislamiento y neutralización para esconder los problemas de legitimación que suscita el fenómeno de los "sin hogar": lo tratan como un problema social aislado del ámbito de la política urbana, o procuran paliar el escándalo que produce en aquellos que se tropiezan con él (16).

La política de albergues y ayuda social tiene resultados dudosos cuando menos. En sí misma es el reconocimiento de la inevitabilidad del problema, ante el que el Estado del Bienestar parece haber dimitido de sus funciones. Pero su misma eficacia es discutible. De un lado por las propias condiciones de los albergues, que propician el hacinamiento, el contacto de individuos con problemáticas que la interacción social puede agravar, y la ruptura de lazos familiares. Por otro lado, el desmantelamiento de sus cobijos improvisados y el traslado forzoso de los sin hogar a centros de acogida les convierte, a la vista de la opinión pública, en delincuentes sociales, y de forma efectiva les despoja de derechos legalmente reconocidos. Su situación termina por parecerse más a la de los refugiados que a la de los pobres. En todo caso dificulta la que podría ser una de las vías de mejora de su situación: su reforzamiento como colectivo su capacitación individual y grupal para combatirla, y para deshacer los estereotipos que pesan sobre ellos. En resumen, el resultado de estas políticas es presentar su situación como algo natural, disociándola de las causas que la producen, y negando a los sin hogar el estatuto de miembros legítimos de la comunidad urbana a que pertenecen.

Nos hemos detenido sobre este aspecto de la realidad urbana porque constituye el centro del trabajo de muchos artistas y, en los Estados Unidos -tal vez pronto en Europa- es el motor de diversos movimientos sociales que reclaman la colaboración de creadores plásticos para estimular el conocimiento y la solidaridad con su causa.

Notas

(1) Christel Hollevoet, "Wandering in the City", en The Power of City, the City of Power, Whitney Museum of American Art, New York, 1992, p. 32.

(2) Guy Debord, citado en Ibidem.

(3) Henri Lefebvre, citado en Martha Rosler, "Fragments of a Metropolitan Viewpoint", If you Lived here. The City in Art, Theory and Political Activism, ed. Brian Wallis, Discussions in Contemporary Culture, n96, Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle, 1991, p. 15.

(4) Rosalyn Deutsche, "Uneven Development: Public Art in New York City", en Out There. Marginalization and Contemporary Cultures, ed. Russell Ferguson et al., MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990, p. 121.

(5) M.J. Borja-Villel "K. Wodiczko. Instrumentos, Proyecciones, Vehículos", en Krzysztof Wodiczko, Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1992, p. 347.

(6) K.Wodiczko, "Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?", en Discussions in Contemporary Culture no. 1, ed. Hal Foster, Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle, 1987, p.41.

- (7) Martha Rosler, Op. cit., p. 25.
- (8) K. Wodiczko, Op. cit., p. 42.
- (9) D. Crimp, R. Deutsche y Ewa Lajer-Burcharth, "A Conversation with Krzysztof Wodiczko", en Discourses. Conversation in Postmodern Art and Culture, Russell Ferguson et al. eds., The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992, p.304.
- (10) Brian Wallis, "Democracy and Cultural Activism", en Democracy: A Project by Group Material. ed. B. Wallis, Discussions in Contemporary Culture, vol. 5, Seattles, Dia Art Foundation, Bay Press, 1991, p. 8.
- (11) M.J. Borja-Villel, Op. Cit., p. 119.
- (12) Kelly. O., Community, Art and the State: Storming the Citadels, London, Comedia Publishing Group, 1984, p. 12
- (13) Fiss, K., "When Art is not enough? Art and Community", en Ferguson, R, et al. eds., Discourses: Conversation in Postmodern Art and Culture, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1990, p. 156.
- (14) Martha Rosler en Russel Ferguson, Op. cit. , p. 55.
- (15) Rebecca Solnit, "Reading the Writting on the Wall", en Compassion and Protest. Recient Social and Political Art from the Eli Broad Family Foundation Collection, San Jose Museum of Art, Cross River Press, New York, 1991, p. 87.
- (16) Citado en Rosalyn Deutsche, Op. cit., p. 107.

2.2.5.2. EL ARTE PÚBLICO CRÍTICO: PANORAMA INTERNACIONAL

La ciudad es hoy en día, si se puede decir así, un medio de comunicación más. Un espacio donde se presentan los mensajes y se realizan las maniobras de las clases dominantes. Por lo que al arte se refiere, a la ciudad se trasladan las categorías artísticas consagradas, las que prevalecen en las salas de exposición y en el museo. Pero sus paredes son también, como dice Eduardo Galeano, "la imprenta de los pobres". El medio urbano es, por cierto, para el arte comprometido, un tema recurrente, más en los años ochenta que en décadas anteriores. Y junto a artistas que presentan sus trabajos sobre la ciudad en espacios artísticos, como Haacke, Martha Rosler o Group Material, otros utilizan la misma ciudad como escenario de sus creaciones -con frecuencia en el Arte Comunitario y específicamente el Arte Público crítico-. Ciñéndonos a este último, hay que señalar que no siempre es un arte monumental, sino que muchas veces se plasma en soportes efímeros, discretos, "blandos", como el mismo lenguaje ciudadano. Junto a las proyecciones espectaculares de Wodiczko o sus vistosos vehículos, están los carteles de Guerrilla Girls, al lado de las marquesinas para autobuses de Dennis Adams, la "One Year Performance" de Tehching Hsieh o los grafitis críticos firmados como SAMO por Al Díaz y Jean-Michel Basquiat. Por su parte, el arte público no trata siempre de cuestiones estrictamente relacionadas con el medio urbano, pero cuando lo hace logra algunos de los resultados más efectivos del arte comprometido. La selección de artistas que comentaremos excluye a aquellos que, como Gran Fury o Act Up, nos parecía más significativo que fueran presentados en relación con los temas de que se ocupan -el SIDA, en su caso-, y también a otros, como

Suzan Lacy o Judy Baca, que aún habiendo creado obras "publicas" destacan por su dimensión de artistas "comunitarios".

Empezaremos refiriéndonos al ya mencionado Krzysztof Wodiczko, un polaco emigrado a Canadá en 1977, que ha desarrollado en Occidente la mayor parte de su trabajo. Formado como diseñador industrial, su obra crítica consta de Proyecciones y Artefactos. Las primeras versan sobre asuntos variados: las personas sin hogar, pero también el apartheid, la guerra de armamentos, el sistema artístico, etc. El hecho de que tengan dimensiones espectaculares y se realicen sobre la arquitectura de la ciudad, en ocasiones como acontecimientos masivos, las convierte en monumentos públicos peculiares. Sus Artefactos están directamente inspirados en la problemática de los sin hogar y los desplazados de toda índole.

Monumentos Efímeros y Tecnología para Pobres

La visión crítica de Wodiczko considera la ciudad como el lugar de confluencia entre aspectos simbólicos y obstinadamente materiales. Y la arquitectura como el elemento que protege al ocupante de la visión de la realidad, y al transeunte de los auténticos significados que edificios y monumentos encarnan. Por eso, para captar plenamente el sentido de sus Proyecciones como monumentos hay que verlas en relación con obras "de interior" extremadamente coherentes con ellas. Por ejemplo, su "Proyección de la Propiedad Inmobiliaria" (1987), en la que dentro de una galería de arte, y sobre sus ventanas tapiadas, el artista proyectó un paisaje urbano degradado: el que los muros materiales, pero también la mirada condicionada del visitante

habitual, no permitían observar. Sus proyecciones más conocidas se realizan al aire libre y en grandes dimensiones, sobre edificios cuidadosamente escogidos por su significado en la memoria ciudadana, durante la noche, y con sofisticados medios técnicos (iluminación, lentes de precisión, proyectores). Las imágenes utilizadas proceden siempre del repertorio público, extraídas de la prensa, aunque cuidadosamente retocadas -en ocasiones ha realizado maquetas que luego ha fotografiado, para destacar determinados elementos-. Según el propio artista "El ataque debe ser por sorpresa, frontal, y debe producirse en la noche, cuando el edificio, inalterado por sus funciones diarias, está adormecido, y cuando su cuerpo sueña consigo mismo, cuando la arquitectura concibe sus pesadillas. Se tratará de un ataque simbólico, una sesión pública de psicoanálisis, desenmascarando y revelando el inconsciente del edificio, su cuerpo, el 'medium' del poder" (1). La proyección en 1985 de una svástica sobre el frontón de la embajada sudafricana, en Londres, aprovechando una multitudinaria concentración pública es de un simbolismo evidente y poco habitual en su obra. En 1985 realizó la proyección doble el Memorial Arch neoyorkino, -un recordatorio del Ejército del Norte en su lucha contra los sudistas- de dos proyectiles gemelos, identificados gráficamente como soviético y norteamericano, encadenados uno al otro. Había numeroso público congregado para un espectáculo de fuegos artificiales en el que se había anunciado un espectáculo multi-imagen, y ante la proyección estática se desató una controversia acerca de su oportunidad y significado. La dialéctica Norte-Sur inscrita en el monumento se actualizaba en sentido Este-Oeste, o Izquierdas y Derechas, ya que en aquellos días tenían lugar conversaciones sobre el fin de la carrera de armamentos entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. Pero también estaba presente la

interdependencia de las dos potencias, simbolizada en el encadenamiento de los proyectiles. A su vez, estos fueron interpretados por parte del público como símbolos fálicos, idénticos en los dos modelos económicos enfrentados. Es decir, se dió una pluralidad de lecturas que en sí misma era parte del objetivo de la proyección, como lo era la posibilidad de reinterpretar y relativizar un monumento que secularmente era visto como un símbolo de la guerra de los "buenos" contra los "malos". La proyección sobre el Arco del Triunfo de Madrid (Fig:50), puede leerse bajo estos mismos supuestos.

Como puede observarse, las intenciones de Wodiczko no distan de las de artistas como Hans Haacke, por ejemplo, pero su ejecución tiene el sabor de las vanguardias históricas -las decoraciones efímeras del constructivismo soviético-, y no está lejos de los montajes de Heartfield y el teatro épico de Brecht. "Con la superimposición de una imagen que estaba latente en el monumento, Wodiczko le confiere a este una nueva dimensión, cuestionando además su autoridad" (2). Nuestro artista utiliza pues la técnica del montaje potenciado por la tecnología, para realizar, como si dijéramos, "collages" en tiempo real.

Los "homeless", las personas sin hogar, son un tema reiterado en sus obras. Partiendo de su consideración como individuos excluidos de la comunicación ciudadana, e incluso de la categoría de seres humanos, Wodiczko postula su monumentalización, aceptando el hecho de que se han convertido en muchos casos en verdaderos hitos urbanos y que para ser merecedores de su sustento -limosnas- deben representar exactamente lo que se espera de ellos. Esta mezcla de gélido realismo e ironía, este impulso de llevar hasta sus últimas consecuencias la contradicciones del sistema, le ha llevado a,

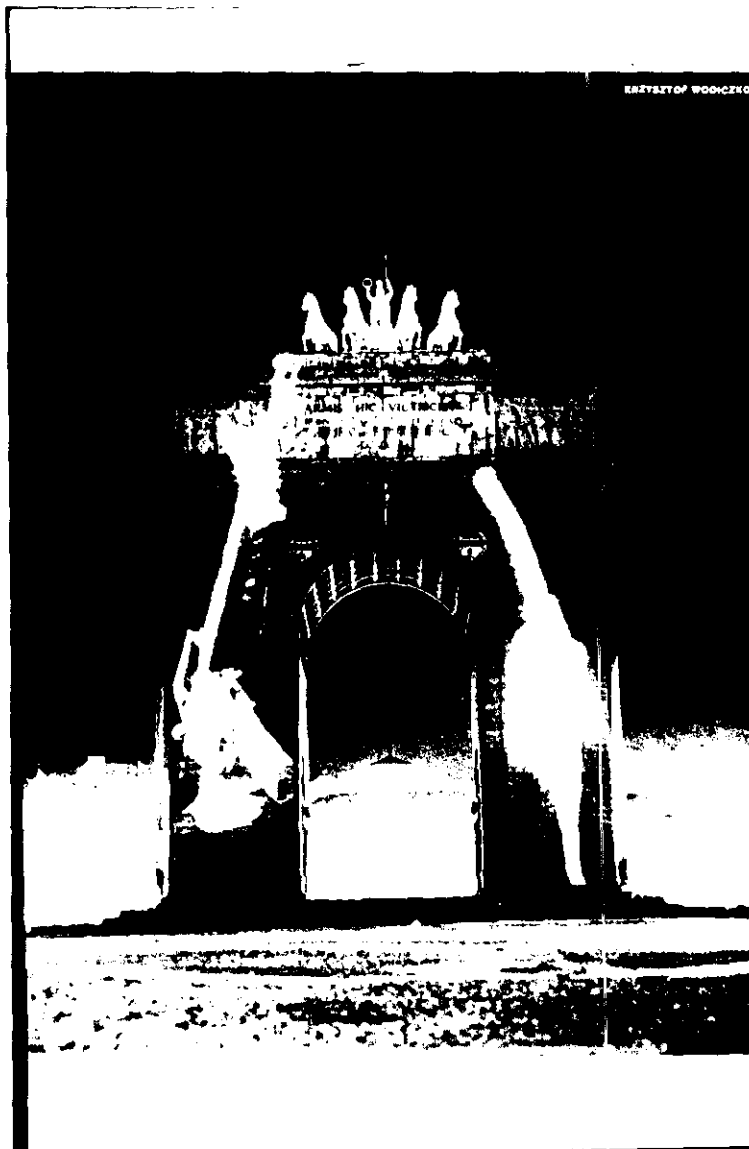


Fig: 50 KRZYSZTOF WODICZKO, "¿Cuántos?", 1992. (Instalación).

efectivamente, trasmutar a los sin hogar en monumentos: "The Homeless Projection Civil War Memorial" (1987), "The New York Homeless Projection" (1986). Como ironía también, pero esta vez amarga, o como advertencia, y en todo caso, aludiendo a esa batalla sorda que se libra hoy en día, no por conquistar una cota sino un puesto de trabajo, Wodiczko expuso en 1989 "New York City Tableaux: Tompkins Square". Esta plaza, con un desordenado jardín, había sido tradicionalmente el lugar de reunión de numerosas personas sin hogar, poco antes desalojadas definitivamente por la policía. La obra consiste en una serie de grandes fotografías de Tompkins Square con su población de homeless, y sobre ellas, la proyección de toda una parafernalia militar: equipos de comunicaciones, defensas, y armas. La simbiosis era escandalosamente realista, y sugería la posibilidad de resistencia y organización en unos términos inverosímiles, pero que cristalizaban la idea de amenaza con que se había presentado ante la opinión pública este núcleo de marginados para justificar la intervención policial.

La realización del "Homeless Vehicle Project" (1988) es tal vez la obra más conocida de nuestro autor. Se trata de un prototipo de vehículo que combina la posibilidad de cargar deshechos -uno de los medios de subsistencia de los homeless- con un precario cobertizo y un lavabo rudimentario. Fabricado en aluminio y plexiglás, está inspirado en los carros de supermercado que estos individuos suelen utilizar y su aspecto es bastante llamativo -su frontal cónico le da un cierto aspecto de arma-. Wodiczko confiesa que partió de su deseo de aportar lo que, como diseñador industrial, podía estar en su mano para mejorar las condiciones de vida de las persona sin hogar. Quería también abandonar su actitud de presentar a los homeless como figuras en el paisaje urbano, haciéndoles no sólo más visibles, sino

móviles, y así, llamar la atención de los transeúntes. El modelo inicial fue desarrollado con la colaboración de los propios interesados, y el artista lo ha considerado siempre como mejorable y adaptable a las necesidades específicas de cada usuario. Presentado como un artefacto útil, sin embargo su verdadero sentido -y el artista lo ha declarado así en numerosas ocasiones- es simbólico: se trata ciertamente de una solución imposible a un problema real. Desarrolla una vez más su ya aludida práctica de llevar a cabo hasta el final, irónicamente, las convicciones sociales consagradas. Ya que el problema de los sin hogar es considerado insoluble, ¿qué otra cosa cabe hacer que paliarlo, ya que no se puede acabar con él? Con esta lógica imperturbable crea un artefacto que, exhibido en las galerías "debe" ser considerado como obra de arte, y utilizado en las calles, como una pura mejora material. En realidad, bajo estas apariencias, se esconde un discurso de inusitada dureza. La utilización efectiva y masiva del vehículo haría ominosamente visible la presencia de desheredados en la ciudad, y lo que inicialmente se habría podido entender como una restauración amable del paisaje urbano terminaría por resultar escandaloso. Por otro lado, se comprobó que su utilización cambiaba radicalmente la actitud de los transeúntes hacia sus usuarios. El desconcierto de los primeros daba lugar a la conversación, al interés, impulsaba al reconocimiento de los segundos, y convertía en definitiva al vehículo en un medio de comunicación. "El propósito del vehículo es, por tanto, doble: satisfacer con éxito las necesidades de los homeless de medios de transporte y cobijo, y ayudar a la creación de un estatus legítimo de sus usuarios en la comunidad ciudadana" (3).

Obras posteriores como el "Poliscar" (1991) y el

"Xenobáculo" (1992) han explorado en otras direcciones los problemas de comunicación entre poblaciones marginales y la ciudadanía en general. El primero es un vehículo dotado de una avanzada estación de comunicaciones -entre los diferentes "Poliscar" y los medios de comunicación masiva-, y el segundo una especie de cayado con una pequeña pantalla de televisión en su extremo superior a través de la cual el usuario -inmigrante, desplazado- trasmite su propia imagen al interlocutor eventual. Siguen siendo soluciones metafóricas a problemas reales. La paradoja y la provocación son las mismas que en "Vehículo". "Si en vez de negar lisa y llanamente, o negarse a ver que hay una población estable e importante de gente obligada a vivir en la precariedad y sin vivienda, si en vez de considerarlos infrahombres y ciudadanos de segunda se mantiene la plena afirmación de humanidad y su ciudadanía, entonces también se deben concebir los medios de darles la comunicación y los derechos de ciudadanía que les corresponden, según piensa todo el mundo" (4). Es, en definitiva, una negación de las utopías, cuyas promesas de mejoras globales se han salcado con tan altos costes para la mayoría. Ante ellas, Wodiczko opta por la acción localizada, humorística por imposible, pero en la que la obra de arte cumple con su misión simbólica y sugerente. Al margen de su eficacia, el derecho a la reivindicación no debe ceder a la obstinación de la realidad, "en el terreno del arte, el efecto de las propuestas de Wodiczko es real, aunque sea en la forma de lo inaceptable" (5).

La problemática de las personas sin hogar y, más ampliamente, de los procesos urbanos que la fomentan, ha sido abordada por otros artistas. Ya mencionamos de pasada a Tehching Hsieh, cuyas obras -que desafían los límites de las categorías

artísticas convencionales- no son distinguibles de su propia vida. Su terrible experiencia previa como inmigrante ilegal en los Estados Unidos es probablemente lo que le ha sugerido llevar a cabo tan extremas performances. Permanecer un año entero encerrado en una jaula, sin abandonarla en ningún momento (1978-79), parar la alarma de un despertador que sonaba cada hora del día a lo largo de un año (1980-81), o la que aquí nos ataña: permanecer durante un año entero (1981-82) en las calles de Nueva York, sin aceptar ninguna clase de cobijo ante las inclemencias (6).

La colección de fotografías que constituyen "Arthur Rimbaud in New York" (1978-79), una de las primeras obras de David Wojnarowicz son también resultado de su experiencia de obligado vagabundear. Otros artistas amencionar son Bradley McCallum, el autor de "Park Bench Shelter" (1990), un ejemplo entre otros muchos de colaboración entre artista y afectados. Siguiendo la estela de Wodiczko, McCallum, cuya formación es escultórica, ha realizado distintos artefactos para mejorar las condiciones de los sin hogar, particularmente carros de transporte y cobijos (7). La canadiense Perry Bard ha encontrado en los refugios de cartón de los homeless el punto de partida para desarrollar un análisis estético y al mismo tiempo político sobre estas estructuras. "Shelters and other Spaces" (1990) es una instalación en la que presenta una de ellas como "object trouvé", pero acompañándola de una exhaustiva documentación y el relato personal de su ocupante original. Otras de sus piezas son esculturas clásicas para las que utiliza los mismos materiales de que se sirven los sin hogar: "Here Lies" y "Rubbish Monument Project" (ambas de 1990) (8).

Cambiando de país, y por citar dos casos extremos, nos referiremos ahora brevemente a la obra de Rachel Whiterhead y el trabajo en colaboración de Dunn y Leeson. La primera es una joven escultora británica cuyo trabajo se sitúa con nitidez en la corriente minimalista. Y sin embargo, su obra "House" (1993) es más expresiva que otras muchas de artistas declaradamente comprometidos. Aceptando la invitación hecha por el ayuntamiento de un barrio deprimido del East End londinense, se interesó por una barriada popular que iba a ser demolida en un claro proceso de gentrificación. La artista utilizó la última casa en pie, rellenoando su interior de cemento, y realizando luego un complejo trabajo de desmontaje progresivo de sus paredes, para finalmente presentar en su lugar un vaciado exacto de la misma. Su apariencia -tres plantas con las ventanas cegadas- es desoladora, y evoca fantasmalmente la ausencia de vida y habitantes. Sin embargo tiene otras lecturas: esta casa completamente "llena", paradójicamente recuerda el aspecto de las casas vacías cuyas puertas y ventanas cubre la Administración con planchas metálicas para evitar que sean ocupadas. La falta de intencionalidad política de la obra no ha podido evitar que fuera entendida en estos términos, y esta vez gracias al arte, el plan de los verdugos ha erigido un monuemnto a sus víctimas (9).

Cartelismo

El caso de Peter Dunn y Loaines Leeson (Liverpool 1946 y Londres 1951, respectivamente) es muy distinto al de los autores ya citados. Dedicados desde hace tiempo al arte comprometido, el trabajo que comentamos se centra en el vasto plan de reconversión urbana de una zona portuaria a la orilla del Támesis. En 1981 constituyeron el Docklands Community Poster Project, para

producir fotomurales, publicaciones, pancartas y festivales de apoyo a los afectados. No se trataba de discutir la nueva urbanización, cuya necesidad era evidente, sino de luchar para que ésta beneficiase a los vecinos (Fig:51).

Los planes del gobierno Thatcher se concretaron en entregar la zona a multinacionales para que construyeran uno de los mayores complejos de oficinas de Europa. Así, en 1990 se refundió la organización con el nombre de The Art of Change, para ampliar los temas y el enfoque de la situación, y subrayar las presiones sin precedentes que las corporaciones internacionales y las autopistas de información ejercen sobre las comunidades locales, la ecología y la identidad de regiones enteras.

Al día de hoy The Art of Change está comprometido en dos frentes: "utilizar la tecnología digital para crear obras de arte públicas a gran escala que fomenten los valores de la diversidad cultural, y producir trabajos críticos que examinen formas de prejuicio y estereotipos que estrechan nuestra visión y crean condiciones para una estrategia de 'divide y vencerás'" (10). Los trabajos creados hasta hoy son murales de grandes dimensiones (3 x 4 m. aprox.) que utilizan la técnica del fotomontaje con resultados más parecidos a los de Renau que a los de Heartfield: imágenes impactantes y conjuntos abigarrados, con varios planos, y textos de color y tipografía llamativa.

Las obras de Dunn/Leeson subvierten la noción, fuertemente enraizada en la tradición artística occidental -de la "distancia correcta". Constituida más evidentemente en lo representacional a partir del Renacimiento, con el descubrimiento de la perspectiva, la unidad focal y la profundidad de campo, su correlato filosófico es la pretensión de objetividad y la pureza de las distintas disciplinas del conocimiento. Nuestros artistas, por el

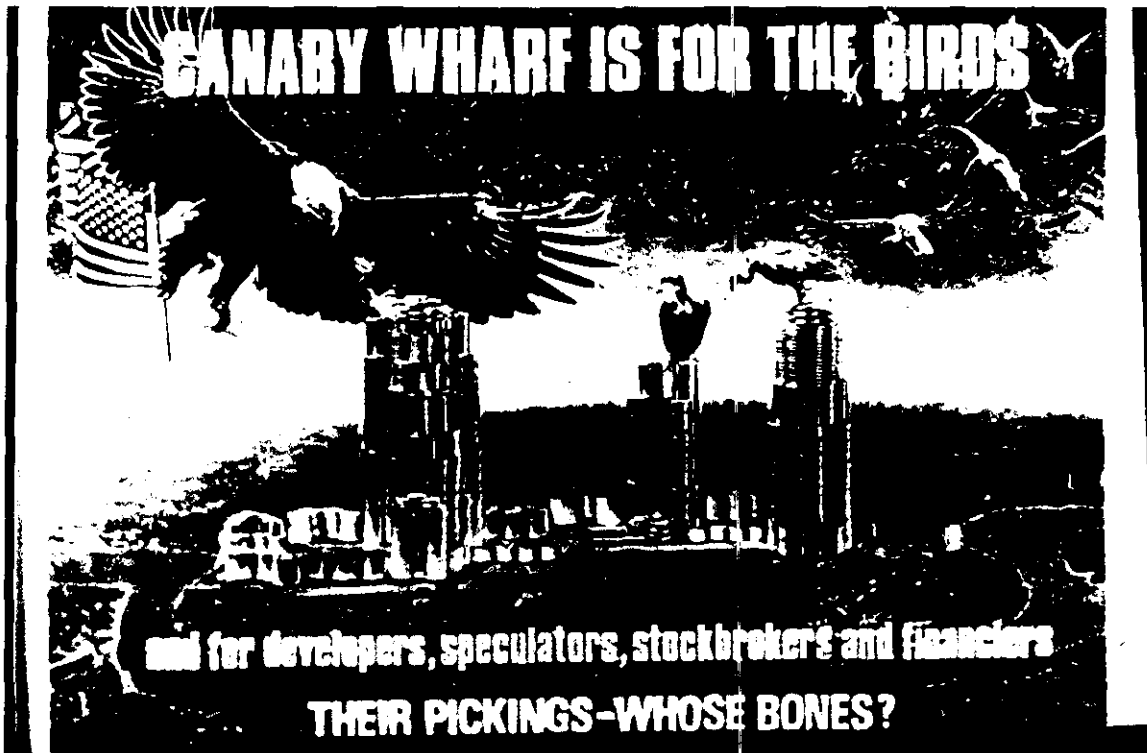


Fig: 51 PETER DUNN / LORAIN LEESON, "Canary Wharf is for the Birds", 1986. (Cartel).

contrario, proponen una "distancia incorrecta". "Una exploración de 'lo otro', del enemigo interior y sus representaciones... Nuestro objetivo no es fomentar una autocelebración indulgente de la angustia, sino un examen crítico de la diferencia... Reevaluar nuestras narrativas locales -las cualidades que los críticos formalistas nos dicen que son marginales- a la vez que nos comprometemos con la 'narración maestra' de la corriente principal. Encontrar un lenguaje que exprese nuestra experiencia particular aquí y ahora, y al mismo tiempo, alzarse sobre las convenciones y las formas que lo hacen inteligible más allá" (11).

La utilización de carteles o la ocupación de espacios habitualmente reservados a la publicidad es un soporte común para las obras que tratan problemas sociales. Los canadienses Carole Conde (Hamilton, 1940) y Carl Beverige (Ottawa, 1945), como Dunn/Leeson, entran de lleno en la categoría de "activistas sociales" que hemos formulado más arriba. En este caso los artistas se han integrado en el movimiento sindical, poniendo su creatividad al servicio de su problemática. Para darla a conocer y crear movimientos de solidaridad y conciencia de clase han realizado carteles e instalaciones muy llamativos. Uno de sus trabajos más interesantes, "No Immediate Threat" (No hay Peligro Inmediato) (1985-6), aludía a la problemática de los trabajadores de una planta de energía nuclear. A diferencia del caso de Dunn/Leeson, sus carteles utilizan la iconografía de la publicidad contemporánea, caricaturizada hasta parecer escenas de cómic. La extraña iluminación y colorido, y las ambiguas estructuras que flotan en segundo plano atrapan la atención del espectador, que se ve sorprendido por los mensajes atípicos que contienen (12).

En el capítulo correspondiente comentamos ya las creaciones de Guerrilla Girls, que no se limitan al terreno de la reivindicación de los derechos de la mujer ni a su marginación en el mundo del arte. Uno de sus carteles de 1991 dice así: "P.: ¿Cuál es la diferencia entre un prisionero de guerra y una persona sin hogar? R.: Según la Convención de Ginebra, un prisionero de guerra tiene derecho a comida, cobijo y asistencia médica".

El último ejemplo que mencionaremos es la obra de Sisco, Hock y Avalos instalada en el espacio publicitario de los autobuses de San Diego. El slogan con que se promociona esta ciudad turística, situada cerca de la frontera con México y con una elevada población de trabajadores hispanos ilegales, es "Welcome to the America Finest City". El cartel presenta una escena central en la que se puede ver el primer plano de unas manos esposadas y el revólver de un policía. Los fragmentos laterales aluden a las labores de hostelería que llevan a cabo mayoritariamente estos inmigrantes, sin cuya participación difícilmente podría mantenerse en pie la industria del turismo. La inscripción que atraviesa la imagen dice "Welcome to the America's Finest / Tourist Plantation", en alusión a las abusivas condiciones de trabajo (13).

No es este el lugar en que llevar a cabo una discusión acerca del carácter artístico o meramente publicitario de estas obras. No es ajeno a su propósito suscitarla, en cuanto que uno de sus objetivos es promover el debate, tanto acerca de su eficacia como de los problemas a que aluden: crear, en definitiva, un espacio público de discusión utilizando los mismos medios que suelen reforzar acríticamente el consenso.

La Subversión de los "Media"

Explicábamos más arriba cómo la presente generación de artistas públicos críticos ha interpretado la ciudad como un sistema simbólico y semiótico a través del que se trasmite masivamente una ideología de clase cifrada en su arquitectura, sus monumentos y la profusión de soportes publicitarios que en ella se despliegan. Y también el lugar privilegiado para la resistencia. Las clases dominantes intentan a través suyo construir un discurso homogéneo consistente con sus intereses, que llegue a impregnar todos los ámbitos de la vida diaria. Entre los artistas que más decididamente han trabajado en su erosión, mostrando su carácter totalitario e interesado, están Jenny Holzer y Barbara Kruger. Las obras de ambas, que alcanzaron una amplia repercusión en la década de los ochenta, son decididamente críticas, y su presentación, aunque se realiza en ocasiones en espacios artísticos, está concebida en buena medida para su circulación fuera de ellos.

Jenny Holzer (Ohio, 1950) trabaja con el lenguaje, pero su tratamiento es indiscutiblemente más el de un artista plástico que el de un literato. Sus obras han aparecido en carteles, camisetas, remolques publicitarios, bancos, sarcófagos, radio y televisión, en el que es su medio característico: el sistema electrónico LED, que habitualmente es utilizado en tiendas y aeropuertos para información o publicidad. A finales de los 70 colocó en las calles de Nueva York una serie de carteles anónimos con extraños textos que tituló "Truisms" (1977), una colección de citas ordenadas alfabéticamente, sin conexión ni autoría, contradictorias entre sí. La severa tipografía y la neutralidad del lenguaje utilizado contrastaban con la habitual publicidad

urbana, y el efecto general era desconcertante. Respuestas a preguntas no formuladas que ofrecían una información oracular: "como tropezarse con la Esfinge", escribió Hal Foster refiriéndose a ellos. Holzer es plenamente consciente de que "no son 'verdades', excepto en la medida en que constituyen sentimientos y emociones concurrentes que todos experimentamos" (14). Leyéndolos es fácil ser consciente de hasta qué punto nuestra visión del mundo es una amalgama de ideas recibida, de donde resulta una relativización de lo que considerábamos una construcción subjetiva y personal. El espectador percibe "primero, que no es un sujeto individual con creencias libremente escogidas, sino un sujeto inserto en el lenguaje; y segundo, que esa inserción puede ser trastocada" (15). Este tipo de planteamientos estaban en el ambiente desde las teorías deconstructivas y postestructuralistas formuladas años atrás, y tiene una relación directa con los planteamientos de Wittgenstein acerca de la naturaleza social del lenguaje y el empleo de éste como instrumento para el análisis de la vida diaria. En 1982 la artista consiguió utilizar un gran panel electrónico situado en Times Square, en pleno centro comercial de Manhattan, para exponer una selección dindividualizada de sus "Truisms". A partir de entonces han sido numerosísimas las ocasiones en que ha accedido a espacios comerciales para su exhibición, en ocasiones en emplazamientos de gran carga simbólica, como la Bolsa de Filadelfia o el casino Caesar's Palace en Las Vegas. Aunque con posterioridad "Truisms", como el resto de su obra, se ha presentado en galerías y museos, la intención de Holzer es siempre mantener un grado de tensión entre lo público y lo privado, y en este sentido, en la medida en que sus obras iban teniendo por destino los espacios artísticos, su tono se iba

haciendo más personal.

Su interés inicial por el grafitti, como vehículo de mensajes alternativos, fue derivando hacia la usurpación de los marcos y los tonos autoritarios y/o seductores de los mensajes publicitarios. En este ámbito, la combinación de un lenguaje directo y de avanzados recursos tecnológicos configura su propio estilo artístico. Su siguiente serie es la titulada "Inflammatory Essays" (1979-82), en la que utiliza ya textos propios y emplea un tono más subjetivo, pero conservando esa ambigüedad característica. Constituyen una meditación cáustica de la vida diaria, que se ha prolongado en obras ya concebidas desde el primer momento como instalaciones para galerías: "Under a Rock" (1986) y "Laments" (1987), esta última la más lírica de todas con referencias explícitas a cuestiones de actualidad como el Sida o la marginación. Las declaraciones personales contenidas en estas obras no permiten sin embargo dibujar la personalidad de su autora. Muestra de la pluralidad de identidades que coexisten en uno mismo, o representación de estereotipos sociales, no dejan de recordarnos al tipo de autorretrato "apócrifo" y siempre distinto del que ha hecho Cindy Sherman la piedra de toque de su obra. Una de las claves de Holzer es también, en sentido distinto a Sherman, esta versatilidad o contradicción en sus afirmaciones.

Acostumbrados a que en los medios sociales que utiliza se nos den mensajes unívocos que reclaman nuestro asentimiento, los que Holzer disemina en el paisaje urbano nos obligan, por contraste, al desciframiento y la sospecha. No sólo de ellos, sino de cualquier otra visión unidireccional que el lenguaje comunique. Su tratamiento nos muestra la coerción que habitualmente está oculta en él, y que una vez desvelada aparece inerme. Como escribiera Barthes: "El lenguaje es legislación, el discurso es su código... Emitir un discurso no es, como suele

repetirse, comunicar: es sojuzgar (...) Es dentro del discurso donde este puede ser combatido, descarriado -no por el mensaje del que es instrumento, sino por el juego de palabras del cual es teatro" (16).

El trabajo de Holzer nos enfrenta a ejemplos sencillos, a través de los que reconocer que el significado es una construcción retórica del poder, más que la aprehensión platónica de una idea. "Esta no es una intuición nihilista: nos capacita para una resistencia cifrada en un tipo de verdad edificado sobre la contradicción" (17). Por tanto, aunque no se orientan a criticar un contexto político concreto, socavan las convicciones sobre las que se edifica todo programa. Sin embargo, su obra de 1984 "Sign on a Truck" supuso una "bajada a la arena" sin precedentes -ni continuación- con su trayectoria anterior. Consistió en la utilización de un gran remolque emplazado en medio de Manhattan dos días antes de las elecciones presidenciales. En una pantalla gigante pudieron cotemplarse las entrevistas con 22 artistas -entre ellos, Aconcci, Krüger, Haring, Oldenburg- en las que expresaban sus opiniones sobre el candidato Ronald Reagan. A través de esta respuesta política al margen de los medios de comunicación habituales, la obra se aseguraba su visibilidad y radicalidad. Operaba dentro del espacio y el tipo de representación acostumbrados, pero no con las opiniones que el poder vierte a través de ellos. Y es en este tipo de encrucijadas donde puede darse una resistencia efectiva.

"Sign on a Truck", cuyo estatuto como obra de arte puede ser largamente discutido, sólo encuentra parangón en una actuación, puntual en su trayectoria, desarrollada por los fotógrafos Clegg and Guttman. En términos generales hemos excluido la fotografía

dentro del marco de nuestra investigación, por lo que una obra crítica con el poder económico tan significativa como la de estos autores quedará fuera de estas páginas. Sin embargo nos resistimos a no mencionar su intervención de una valla publicitaria en Berlín, durante la campaña electoral municipal de 1990, por su carácter de intervención pública y por las similitudes que despliega con los trabajos que aquí se describen. La obra "Mejorando la Imagen de un Político Local" consistió en la alteración de la fisonomía del candidato del CDU, superponiendo nuevos ojos y la boca a la gran reproducción fotográfica que le publicitaba. Se trata de una crítica de la imagen como representación de la realidad, y de la importancia que aquella ha adquirido como sustituto de los programas políticos en las convocatorias electorales. Cambiando su rostro parecería que cambiaban también sus ideas. Y la posibilidad de que esta intervención fuera considerada artística era casi igual a la de que ejerciera alguna influencia en su programa. Pero la demostración de que un cambio de imagen altera la receptividad pública de un líder político estaba hecha, apoyándose además en el medio fotográfico, que viene siendo considerado el medio de representación objetivo por excelencia.

La obra de Barbara Krüger (Nueva Jersey, 1945) podría emplazarse bajo rúbricas diferentes a la de Arte Público: sus temas son frecuentemente la problematización del cuerpo, las cuestiones de género y, en sentido amplio, la intorelancia ante lo diferente. Si hemos optado por colocarla aquí es, en primer lugar, por la relación que mantiene con la obra de Holzer, en segundo, porque, independientemente de que es habitual verla instalada en medios públicos -prensa, vallas publicitarias, carteles callejeros-, su tratamiento de imágenes y textos es

deudor directo de los recursos publicitarios y comerciales -no en balde nuestra artista encontró en el diseño gráfico su medio de vida durante muchos años-.

La técnica artística de Krüger utiliza la colisión de textos e imágenes, ambos con un rango visual semejante y estableciendo entre ellos una relación que nunca es directa o explícita. Las imágenes son en blanco y negro, y los textos se inscriben sobre llamativas bandas rojas. Extráe las fotografías de los medios de comunicación, seleccionando con preferencia las que remiten a la estética de los años cincuenta, y son luego recortadas, ampliadas, intervenidas en suma. Sin embargo, ni la imagen ni el texto, ni connotación ni denotación se presentan como un sólo modo de verdad y este relativismo impregna como autocrítica incluso sus obras más afirmativa. Es en este sentido, además de en la utilización preeminente del lenguaje, donde puede verse su obra relacionada con la de Holzer: la crítica a una subjetividad centrada e incuestionable. De ahí su insistencia en el uso de los pronombres. En primer lugar porque las convenciones sociales nos hacen pensar automáticamente que una voz -un texto- imperativo o declarativo es, de forma natural, masculino, lo que añade un extrañamiento peculiar a la obra de una mujer; en segundo lugar, porque al ser variable o dudosa la identidad de quien habla, el espectador oscila entre identificarse o verse señalado por el hablante.

Gran parte de su trabajo se ha centrado en la problemática femenina, y en este sentido ha utilizado estereotipos de la mujer, que deconstruye o intercepta. La confluencia entre palabra e imagen es decisiva para ello, porque mientras las imágenes de la mujer pertenece al ámbito convencional de la mirada masculina, apareciendo como objetos para su placer, los textos niegan

alarmantemente dicha condición -"We are being spectacles of", "I am your almost nothing"--. La eficacia de la obra reside en esa tensión, que visualmente atrapa al espectador y luego le proporciona lo que nunca habría deseado encontrar. Aprovechando la convención de la mujer como imagen, y del hombre como sujeto de la mirada, despliega una estrategia que contradice la seguridad falocéntrica. Más allá de la cuestión feminista, el interés de Krüger es la erosión de los estereotipos y de las prácticas de exclusión del "otro". La utilización reiterada de primeros planos del cuerpo se explica porque "es en el estereotipo donde el cuerpo es aprehendido por el lenguaje, y tomado en senda custodia por la política y la ideología" (18) - "We are obliged to steal language" (1980)-. Se trata en definitiva de debilitar nuestros tics interpretativos: "Cada uno de nosotros construye un sentido del orden para hacer el mundo más comprensible... y debemos hacerlo usando las categorías y sistemas en funcionamiento, pero también debemos recelar de ellos. La verdad es que sólo me interesa lo que posee en sí mismo cierto grado de duda, porque creo que la duda puede desvelar algo de nosotros mismos" (19).

Una Propuesta Constructivista

"Quiero construir una voz frágil, una gramática de la vacilación", declaraba Dennis Adams (Iowa, 1949) en una entrevista (20). Quien así se expresaba es un artista cuyas obras constituyen uno de los mejores exponentes de lo que podríamos llamar "monumentos críticos", para diferenciarlos de aquellos otros que, situados en el espacio público, son mero trasunto de la ideología del poder. Frente a estos, estacionados fuera del tiempo y ajenos al contexto social en que se emplazan, Adams

propone monumentos dinámicos, circunstanciales, que provocan una respuesta incluso "corporal" en el espectador, en la medida en que son "habitados". Y sin embargo, resultaría difícil atribuir a Adams una militancia política definida. Su objetivo no es otro, como en el caso de las dos artistas precedentes, que suscitar el debate y llamar la atención sobre las zonas ocultas y el discurso monolítico del sistema dominante. La diferencia con Krüger o Holzer y la semejanza con Wodiczko es que nuestro artista se ocupa de cuestiones candentes: su mirada sobre la realidad es "impaciente", tal y como la definía Jorge Luis Marzo, su entrevistador. Lo que le caracterizaría con respecto a los creadores comentados hasta aquí es, sin embargo, el hecho de que erige instalaciones materiales, no permanentes -como sería el caso de Dan Graham, por ejemplo- pero perfectamente asimilables al "mobiliario" de cualquier ciudad. La elección de emplazamientos públicos para sus obras es resultado, por un lado, de su interés por influir en una audiencia diferente al público del arte, y por otro lado, garantizar que de este modo sus contenidos no serán mediatizados por la institución museística. Hay un tercer motivo relacionado con la misma estrategia de su obra: explotar la ambivalencia, la sorpresa y la duda en el espectador. El objetivo de Adams es desafiar el consenso, provocar la revisión de las verdades admitidas, "devolver el reflejo de un dilema colectivo al espectador" (21). Trata de escapar a la dialéctica entre lo establecido y su igualmente definida subversión, que necesita el primer término de la ecuación para existir y que muchas veces acaba por parecerse demasiado a él cuando ocupa su posición. Ante ello, Adams busca una tercera vía. Esta sería, para Adams, la aportación que puede hacer el arte.

Sus obras son construcciones utilitarias convertidas en soporte de reproducciones fotográficas, desde mostradores a marquesinas de autobús, pasando por quioscos, casetas y pabellones. En ellos se puede detectar la influencia de la tradición constructivista y su programa de diseminación de información a escala urbana. En el caso de Adams, la disposición de sus construcciones obliga en algunos casos a una contemplación muy próxima de las imágenes que contiene, contemplación de la que se ha eliminado cualquier distracción posible.

Nos ocuparemos ahora de dos obras proyectadas para realizarse en nuestro país, aunque sólo una de ellas fue ejecutada. El proyecto "Una vez" (1992), ubicado en la ciudad de Ubeda, está inspirado en los quioscos de la ONCE ("Una vez", en inglés) que atrajeron poderosamente la atención del artista. La obra es una recapitulación de la memoria y la historia, utilizando su título como alusión al pasado contrapuesto con la proyección de futuro que está cifrada en toda lotería.

La metáfora de "Una vez" es la ceguera, el lado oscuro de la euforia española de 1992" (22). Se trata de una construcción cuya base es triangular y que se abre en sus tres lados. En uno de ellos se encuentra una ventanilla en que se expenden los billetes, pero donde el vendedor queda oculto tras un panel de espejo en el que se refleja el comprador. Los lados restantes proporcionan la visión de dos cajas de luz con fotografías colocadas en ángulo de 45 grados respecto a grandes espejos. El espectador podrá verse en ellos incorporado a las imágenes que proporciona el artista. Estas resultan ser ampliaciones en blanco y negro, casi abstractas a cierta distancia, pero que revelan luego una multitud en actitud de protesta, y frente a ellos la antigua policía franquista haciéndoles retroceder. No se nos proporciona información alguna sobre los hechos, pero la

conjunción del título de la pieza, la imagen, y la propia lotería, símbolo de una época en la que constituyó una de las esperanzas más acariciadas para salir de las duras condiciones de vida, nos remite a un pasado del que la España del 92 parece haberse olvidado.

Ya dijimos que Adams no es partidista, simplemente pone su énfasis en que "lo público esconde lo privado, lo dicho lo no dicho, y lo visto lo no visto" (23). Desde el exterior, efectivamente, las fotografías son indescifrables, pero la iluminación nocturna del quiosco, su diseño, y el logotipo de la ONCE crean un cúmulo de estímulos que conseguirá atraer la atención de los transeuntes. Una vez logrado esto, les atrapa en un túnel del tiempo, les enfrenta a la misteria peligrosa de la multitud, incita a la reflexión -como la de sus cuerpos reflejados sobre la masa- acerca de lo que ha sido la transformación de su país. El hecho de haber escogido una plaza recoleta, cargada de historia, en donde -como en toda España- se mezclan de forma promiscua testimonios del pasado con gadgets modernos, no hace sino reforzar la eficacia de la pieza.

La otra obra se titula "El Pabellón de Este", y respondía a una invitación del Comité Internacional de Selección de Arte Contemporáneo de la Exposición Universal de Sevilla para participar con un proyecto público. Una vez aprobada la propuesta de Adams, e incluso iniciada la primera fase de su construcción, al artista le fue comunicada su suspensión alegando una imprevista oleada de países participantes, tras el final de la Guerra del Golfo. Al parecer la auténtica razón fue el recelo de los organizadores ante la presencia de un pabellón ficticio, su efecto de farsa y las connotaciones críticas del proyecto.

El punto de partida que utilizó al artista para su

concepción fue el análisis de los peculiares acontecimientos que se estaban viviendo en el Este de Europa en el verano de 1990, cuando recibió la invitación. "Con el desmoronamiento de los regímenes comunistas y la pugna por reformular sus identidades, el concepto mismo de 'pabellón nacional' queda en entredicho. Así pues, la concepción del Pabellón del Este se desarrolló en conexión con este momento de crisis histórica y asimismo, por extensión, con la idea de dar un contrapunto a ese ambiente eufórico y acrítico propio de la celebración de una feria mundial" (24). Adams planteó la pieza como una especie de monumento negativo, para lo cual invirtió la tipología clásica del monumento. Una estructura cuadrada de muros de acero y cristal era alzada apenas un metro del suelo sobre cuatro pilares, y en los huecos resultantes podían contemplarse, desde el interior, una serie de imágenes relativas a la caída del bloque del Este. La construcción se remataba por una cúpula invertida, que da lugar a un espacio interior comprimido en el centro y abierto en los bordes, como metáfora de la expansión de las periferias y la claustrofobia de los centros. Como en todas las obras de Adams, es llamativa la falta de un mensaje ideológico concreto. Una vez que el artista crea el espacio para la reflexión, esta queda en manos del espectador, que puede tomar el partido que desee, salvo seguir ignorando lo que se le coloca ante la vista. Como también es habitual en él, aprovecha las convenciones del paisaje urbano familiar alterando su sintáxis, de forma que lo que se acepta ciegamente acabe por ser visiblemente perturbador.

Los Memoriales

No podemos dejar de mencionar en este capítulo, aunque sus implicaciones nos llevarían muy lejos, el que ha sido el

"monumento" por excelencia, el monumento fúnebre, el Memorial. Este tipo de construcciones conmemorativas se ajusta con total precisión a la definición de monumento como "la expresión concreta de recuerdos colectivos y valores compartidos, el dispositivo a través del cual las comunidades entran a formar parte de la corriente de la Historia" (25). La carga ideológica de tal planteamiento hace que se pasen por alto numerosas cuestiones: la homogeneidad del cuerpo social, la comunidad de sus intereses, la representatividad del monumento mismo. En la medida en que los artistas se han hecho conscientes de todos estos aspectos, los Memoriales se han ido convirtiendo progresivamente en algo distinto a la celebración ciega de una victoria o el recuerdo de una catástrofe "de clase" que imponía su luto sobre toda la comunidad. El caso más paradigmático, y ampliamente conocido, es el "Vietnam War Memorial" (1982) erigido en Washington en memoria de los soldados norteamericanos fallecidos en Vietnam. Su autora es Maya Lin, por entonces una jovencísima arquitecta de ascendencia asiática, cuyo proyecto ganó el concurso organizado para la ocasión. El resultado contravenía todas las convenciones al uso: es una larga superficie vertical de mármol negro, dispuesta en ángulo a lo largo de un desnivel en la superficie del parque. Sobre ella se inscribió la larga lista de nombres, a la que se van añadiendo los que dejan de considerarse desaparecidos y definitivamente se dan por muerto. La obra suscitó una gran polémica, alcanzando tales dimensiones que poco después hubo de realizarse, a pocos metros de distancia, un monumento más convencional. Sin embargo la obra de Lin ha ido poco a poco ganando adeptos, y sobre todo, cumpliendo la misión para la que fue concebida. Las familias vienen a calcar el nombre de la persona querida -es un monumento

personal-, y la severidad de la obra induce más a la reflexión que a la euforia. En todo caso, las discusiones suscitadas sirven en sí mismas de "Memorial".

En simetría con la obra de Maya Lin podemos colocar la de Chris Burden, "The Other Vietnam Memorial" (1991). Aunque no esté situada en un espacio público -¿qué lugar de los Estados Unidos o de Vietnam aceptaría la presencia pública de una obra "norteamericana" de estas características?- queremos reseñarlo porque complementa necesariamente el anterior. Se trata de una especie de gran libro, compuesto por un eje vertical que sostiene seis "páginas" de cobre. Si los norteamericanos desaparecidos en Vietnam se cifran en casi 58.000, las estimaciones sobre el número de vietnamitas ronda los tres millones. Sería imposible además consignar sus nombres, dado el carácter civil de la mayoría de ellos y la organización del país. Tras inscribir los nombres conocidos, la solución que adoptó Burden fue utilizar un catálogo de 4.000 nombres vietnamitas, y permutarlos hasta alcanzar el total. Los espectadores pueden pasar las páginas del libro y recorrer la lista inacabable. El grado de despersonalización, el carácter "fantasmal" de los nombres, es coherente con la persistente indiferencia que los norteamericanos han venido mostrando ante las consecuencias de la guerra en el campo de batalla contrario. La obra de Burden, presentada en 1991 en el marco de la exposición "Dislocations", es un alegato contra este olvido.

Artistas comunitarios y activistas

Aunque nos hemos referido ya en distintas ocasiones a este tipo de propuestas, tanto a las de activistas como los de Gran Fury o artistas comunitarios como Susan Lacy, tenemos que hacer

una referencia especial al grupo que ha alcanzado mayor relevancia en el mundo del arte. Nos referimos a Tim Rollins and K.O.S. (Kids of Survival). Tim Rollins comenzó trabajando como profesor en colegios para niños con graves problemas de adaptación social. En los libros que utilizaba para sus clases encontró dibujos y anotaciones, y a partir de ese material comenzó un proceso de "reinterpretación" de los textos realizado con las sugerencias de los alumnos. EL proceso es sumamente antiacadémico: partió de desencuadernar el libro, distribuir las páginas y dibujar las interpretaciones a que daba lugar un comentario general. Pero después Rollins descubrió la potencialidad de organizar murales con la totalidad de las páginas, y ése es el sistema que ha acabado por escoger. Los libros utilizados son escogidos por su capacidad de interesar a los alumnos, por la identificación que en ellos suscitan. Una de las obras más famosas es la novela de Stephen Crane The red badge of courage (26). Otras, como Amerika de Kafka, han dado lugar a un mural (Fig. 52).

Es precisamente en el terreno de los murales en el que el arte político ha tenido una mayor presencia ya desde hace décadas, especialmente en el ámbito latinoamericano (27). Aunque su origen está en el movimiento muralista mexicano, los grandes artistas únicos como Rivera, Siqueiros u Orozco han dado paso a trabajos colectivos, conducidos por uno o varios creadores diestros. El mural es un trabajo colectivo por excelencia, que reúne a artistas y gente común en una obra colectiva. En él está el origen -y en otros casos es el resultado, como en "The Tell" (1989), de Burchfield y Chamberlain- de grupos de artistas comunitarios. Además de en los Estados Unidos, especialmente en las comunidades hispanas, el muralismo tiene incidencia en

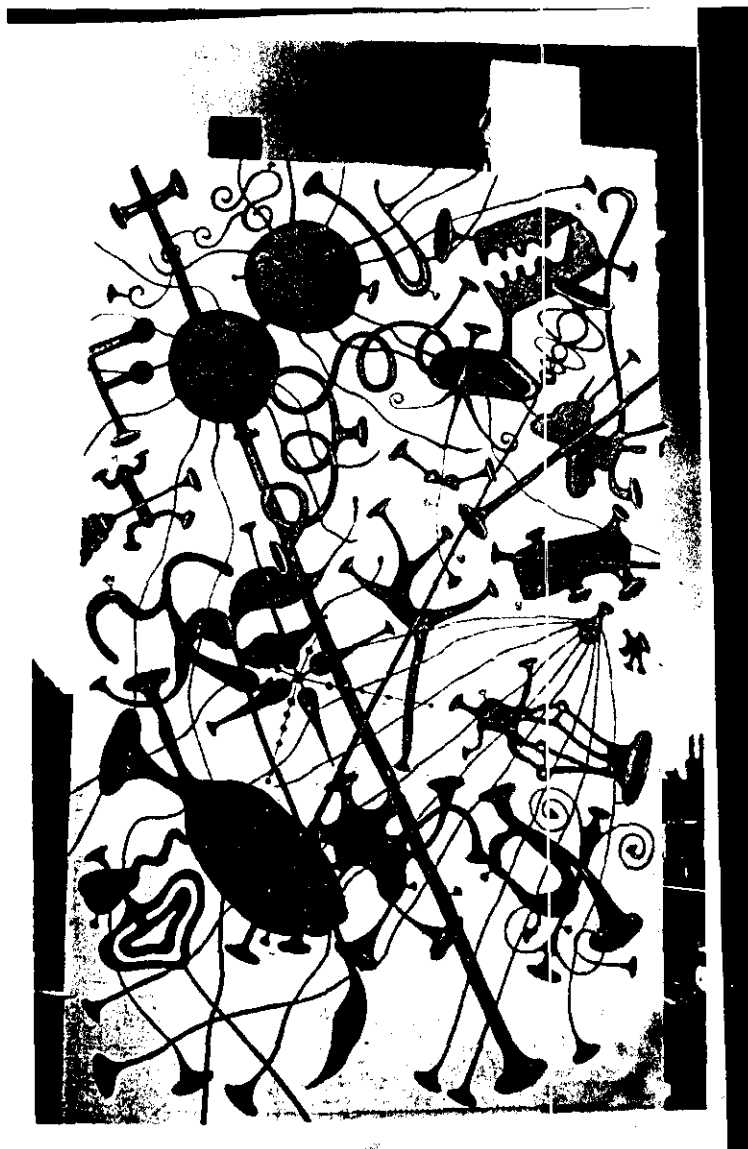


Fig: 52 TIM ROLLINS / K.O.S., "Amerika - For the People of Bathgate", 1988. (Mural).

Irlanda del Norte y en el País Vasco, dos geografías fuertemente politizadas que encuentran en las paredes un medio de comunicación ajeno a los intereses que dominan los "media" convencionales (28).

Notas

(1) Krzysztof Wodiczko, Barcelona, Fundación Antoni Tapies, 1992, p. 375.

(2) Manuel J. Borja-Villel, Ibidem, p.347.

(3) David V. Lurie y K. Wodiczko, "Homeless Vehicle Project", en October n°47, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1988, p.62.

(4) Yves Michaud, "Perfeccionamiento, Perturbación y Desplazamiento", en Krzysztof Wodiczko, p.357.

(5) Ibidem, p. 359.

(6) Lucy Lippard, Mixed Blessings, p. 221.

(7) Suzi Gablik, The Reenchantment of Art, p. 172 y ss.

(8) Daniel Canogar, "El Skyline de la Miseria", Lápiz n°75, Madrid, 1991, p. 67-68.

(9) Miren Jaio, "La casa Vulnerada", Lápiz n°103, Madrid, 1994, p. 64 y ss

(10) Dunn y Leeson, en "The Art of Change", Domini Public, p. 135.

(11) Ibidem, p. 135-6.

(12) Ibidem, p. 132.

(13) Lucy Lippard, "moving Targets". En Mark O'Brian y Craig Little Reimagining America. the Arts of Social Change, p. 235-6.

(14) Michael Aupin, Jenny Holzer, New York, Universe, 1992, p.26.

(15) Hal Foster, Recodings. Art, Spectacle and Cultural Politics, p. 109, 1985

(16) citado en Ibidem, p. 108.

(17) Ibidem, p. 109.

(18) Craig Owens, citado en Ibidem, p. 114.

(19) Barbara Krüger, "Interrogatorio al poder. Entrevista con J. Lebrero-Stals". Lápiz nº73, Madrid, 1990, p. 30.

(20) "La Mirada Impaciente", entrevista de J.L. Marzo con Dennis Adams, en Lápiz, Madrid, 1991, nº 75, p. 22.

(21) Ibidem.

(22) Citado en Kevin Power, "Erase Una Vez", en Intervenciones. Plus Ultra, Sevilla, Pabellón de Andalucía, Expo'92, 1992, p. 85.

(23) Ibidem, p. 86.

(24) El Pavelló de l'Est, Barcelona, Sala Montcada, Fundació La Caixa, 1992, p. 14.

(25) Susan Lacy, "Fractured Space", en Arlene Raven, ed. Arte in the Public Interest, New York, Da Capo Press, 1993, (1ª ed. 1989), p. 293.

(26) The Red Badge of Courage, Tim Rollins and K.O.S., cat. Southeastern Center for Contemporary Art, Winston Salem, 1994

(27) Chafee, L.G., Political Protest and Street Art: Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries, Westport, Greenwood Press, 1993 recoge una abundante información actualizada.

(28) Cockcroft, E., Toward a people's art: the contemporary mural movement, New York Dutton, 1977 y Barnett, A.W., Community Murals: the people's art, Philadelphia, Art Alliance Press, 1984, son dos libros básicos y que ofrecen una información muy amplia sobre el particular.

2.2.5.3. PERTURBACIONES URBANAS PANORAMA ESPAÑOL

El panorama español en relación al arte público de contenido crítico es escaso y marginal. Los encargos o las ocasiones propiciadas por la Administración no han sido aprovechados, salvo excepciones, y por otro lado, la ausencia en nuestro país de organizaciones sociales o políticas que hayan integrado la creación artística como medio de agitación, es absoluta. Así las cosas, restan algunos casos aislados de artistas individuales, y la actividad esporádica de ciertos colectivos. La intermitencia de ésta, y el tipo de trabajos realizados -temporales por su concepción o su soporte- dan como resultado la difuminación de su actividad. Sin embargo sus obras no son desdeñables, cumplen perfectamente con los objetivos del arte público crítico tal y como los expusimos en el apartado anterior: conmover la unanimidad del discurso público institucional, fomentar la discusión, revelar los mecanismos de construcción del consenso, representar las opiniones que disuenan con este.

La Intervención Cultural

"Estrujebank. Pintura y Hojalatería en General", es un colectivo radicado en Madrid del que ya expusimos algunos de sus rasgos al comentar la obra de Patricia Gadea, una de sus integrantes junto con el pintor Juan Ugalde y el poeta y crítico Dionisio Cañas. Inició su actividad en junio de 1989, y desde entonces ha celebrado media docena de exposiciones de su obra pictórica, y ha participado en varias colectivas. Sin embargo, lo más significativo de su trabajo tal vez sea su labor de agitación y estímulo: sus publicaciones (Estrujebank I y II, marzo y

septiembre de 1990), la muestra de Colectivos Artísticos "Cambio de Sentido", celebrada en un pequeño pueblo manchego, y la apertura en mayo de 1990 de la sala de exposiciones Estrujenbank, en su estudio madrileño (hoy ya clausurada). Su última aparición pública es la que motiva estas líneas: la "Campaña de Estrujenbank a Favor del Analfabetismo", realizada en Sevilla en 1992, en el marco de la serie de intervenciones urbanas promovidas por la multiexposición "Plus Ultra". Obras todas que podrían situarse también en el capítulo de arte político que desarrollaremos más adelante.

Los fundamentos teóricos de su actividad podemos encontrarlos en las mencionadas publicaciones, y en Los Tigres se Perfuman con Dinamita (1992), una antología de sus textos programáticos dispersos en otras publicaciones. Su punto de partida es abogar decididamente por un arte "intervencionista", instrumento de la crítica político-social. Los aspectos que atacan con más denuedo resaltan por su inmediatez: la pobreza urbana, la actitud purista frente al mestizaje cultural, el vacío ideológico del panorama político español, los medios de comunicación, la política del PSOE, la vida urbana como instrumento homogeneizador y depurador de la diferencia... Los títulos de las exposiciones que se celebraron en su Sala son bien expresivos al respecto: "Callos de la Casa", "Animales Políticos", "La Política de la Nada", "F.S.O.E.", "El Fin de las Razas Felices".

"Cambio de Sentido", organizada por Dionisio Cañas en Cinco Casas (Ciudad Real), en mayo de 1991, tenía por objetivo "invertir el orden cultural centralista que pretende que los acontecimientos artísticos deben realizarse en los museos o las galerías de las capitales y de los grandes centros urbanos. Y, a

su vez, subrayar la importancia del trabajo artístico colectivo frente al narcisismo elitista del artista individual endiosado" (1). Consecuentemente con esto, la exposición iba a ligarse con la vida social del pueblo: habría una verbena tras la inauguración y se torearían vaquillas. Los participantes fueron: Agustín Parejo School, E.M.P.R.E.S.A., Libres para Siempre, De-2, 03 Cosas, Equipo Límite y Estrujenbank. Este tipo de iniciativas, al margen de la actividad artística de Estrujenbank, sirvieron de estímulo y canalización de artistas que comulgaban con él en una concepción artística "de tendencia". Si estos proyectos son los que irónicamente podemos considerar "Hojalatería en General", la obra, propiamente dicha, de Estrujenbank, es plástica, y consistió en pintura, collages de textos y fotografías de periódico, y acciones.

Estrujenbak denuncia en sus textos lo que llama un "totalitarismo dulce", que se ejerce a través de los medios de comunicación y los mitos de modernidad que estos nos suministran. El cuidado del cuerpo, la programación del ocio, la exaltación de la cultura urbana como única verdadera cultura -frente a la rural y lo folklórico, considerado como una versión de la naturaleza o un souvenir etonográfico-, la política y el arte "ensimismados", conforman un orden cultural frente al que oponen otros valores. Frente a la Familia Real las familias reales, frente a la cultura elitista lo cutre, frente a su internacionalización lo castizo y lo rural. Y ello no sólo como alternativa a los modelos establecidos, sino como forma de resistencia a la ideología de la que son vehículo. Esto justifica la estética pobre y descuidada de sus collages, así como su contenido: la "Colección Estrujenbank de Arte Contemporáneo" es una serie de fotocopias de fotografías de edificaciones de mala calidad y personajes anónimos y vulgares (Fig:53). Su obra pictórica es una



Fig: 53 ESTRUJENBANK, "Colección Estrujenbank de arte contemporáneo", .(Página de revista).

transmutación directa de la de Juna Ugalde. Pero, profundizando la argumentación esbozada, el mismo concepto de cultura, y el de educación, son también interpretados como factores para imponer la hegemonía de una clase, nunca neutrales ni aptos para convertirse en instrumento de crítica al orden establecido. Bajo estos presupuestos debemos contemplar su intervención pública en Sevilla.

Estrujenbank entiende la alfabetización como una categoría ideológica y una práctica de dominación. Los parámetros al uso fijan en ella el umbral de la plena integración cultural. Pero este planteamiento deja de lado dos aspectos importantes: el hecho de que existe una cultura "analfabeta", oral, signica, rica y radicalmente ajena a la cultura dominante. El hecho, también, de que la alfabetización en sí misma no es sinónimo de cultura, entendida ésta como la aptitud de desentrañar la propia experiencia. No sólo porque saber leer y escribir no capacita para interpretar, sino porque el medio social que acompaña la alfabetización suministra masivamente información, no conocimientos. El resultado es que nos encontramos inmersos en una sociedad de "analfabetos secundarios informados".

EL programa ilustrado, liberal, que entiende la cultura -la alfabetización- como medio para liberarse de la ignorancia -o lo que es ignorancia bajo su punto de vista- se ve tan desmentido como su tesis de que una economía de libre mercado otorga de inmediato al trabajador la libertad de trabajar. Ambas, a estas alturas de siglo, sabemos que son medios para ejercer el control y la opresión, al menos en tanta medida como para ofrecer libertad e integración social. Así, frente al analfabetismo como lacra social para un país civilizado, que según el texto de una popular enciclopedia española citada por Estrujenbank, reduce a

los analfabetos al estado de "lo que en el orden físico son los sordomudos, esto es, hombres defectuosos, que por suspensión del desarrollo han quedado incompletos, sin alcanzar el tipo medio de perfección que corresponde a la especie humana" (2), el colectivo lanza su campaña en favor del analfabetismo. Esta consistió en el paseo por Sevilla de hombres-anuncio transportando carteles con imágenes urbanas sobre las que iba escrito el lema "I LOVE ANALFABETISMO", así como la presentación de unos vídeos con conversaciones y entrevistas a analfabetos (Fig:54). El carácter provocador de la acción dió lugar a toda clase de reacciones, suscitando la controversia entre los transeúntes, y la indignación tanto por su propuesta como porque esta fuera considerada una "obra de arte".

La Intervención del Monumento

A Agustín Parejo School nos referimos extensamente en el capítulo sobre las diferencias culturales. Siendo toda su actividad de tipo callejero, público por lo tanto, comentaremos ahora una propuesta que incide directamente en la crítica al monumento público tradicional. Se trata del proyecto "Sin Larios", presentado en el apartado de "Intervenciones" de la ya mencionada exposición "Plus Ultra", que el Ayuntamiento de Málaga no autorizó a realizar.

En 1896 se erigió en Málaga una estatua realizada por Benlliure en homenaje al II marqués de Larios, miembro de una de las familias burguesas más influyentes de la ciudad. Sobre el pedestal se encuentra el marqués, vestido de levita y chistera en mano, y a sus pies se sitúa la figura de una mujer alzando un niño en las manos, como alegoría de la gratitud de los malagueños, y un hombre de complexión atlética, con el pico y la

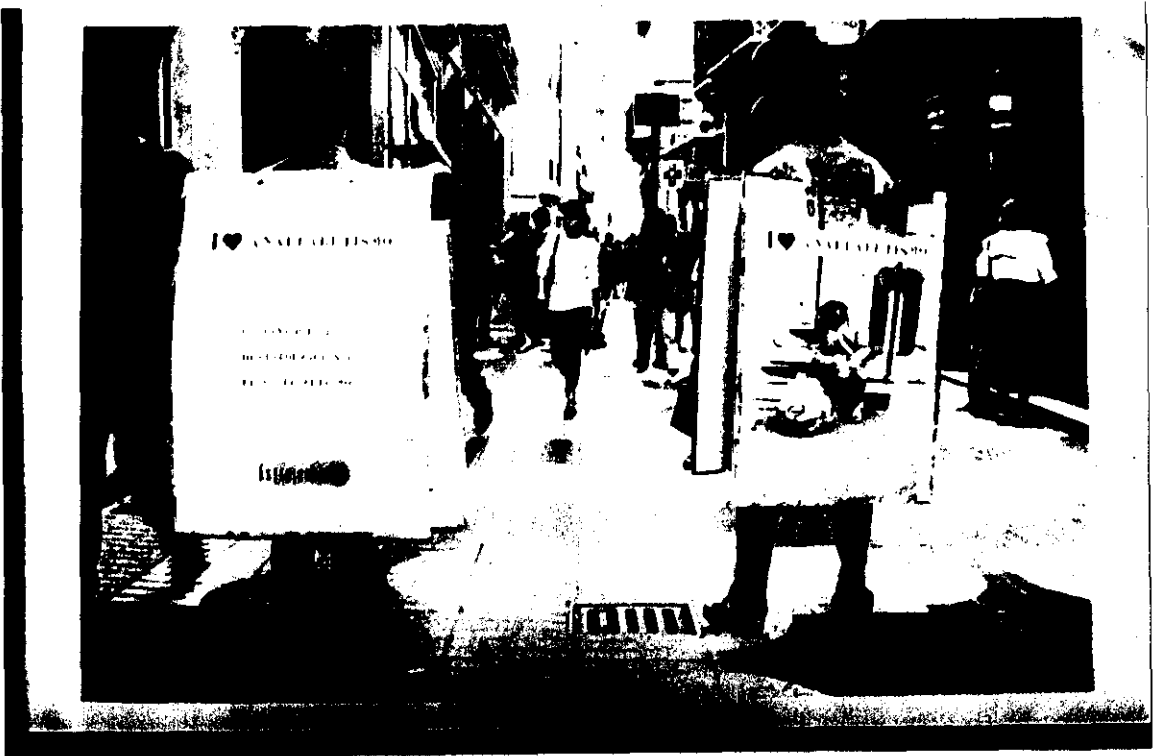


Fig: 54 ESTRUJENBANK, "I LOVE ANALFABETISMO", 1992. (Acción por las calles peatonales de Sevilla).

azada al hombro, que representa al mundo del trabajo (Fig:55). El primer marqués había sido cofundador de la incipiente industria metalúrgica de la provincia, operación que terminó en fracaso por falta de recursos energéticos, tras arrasar los extensos bosques de pinsapos entonces existentes. La exportación de vinos, la industria azucarera y textil fueron otras de las empresas familiares, así como el desmantelamiento de la articulación sindical de esta última manufactura, que llevaba camino de convertirse el embrión de un movimiento a escala nacional. Durante los disturbios de 1931 la multitud arrojó al mar la estatua del marqués, que se sustituyó por una bandera republicana, y posteriormente por la estatua del trabajador, conocida popularmente como "el Mazzantini" -pues el célebre torero había sido el modelo para su ejecución- transformando el monumento al Marqués de Larios en Monumento al Trabajo. En 1935 se rescató la estatua de las aguas, fue restaurada y volvió a ocupar su lugar, como se hizo con "Mazzantini". Los malagueños conservan apenas un recuerdo de todos estos hechos, y ni siquiera del significado de los personajes.

La propuesta de APS consistía en un ejercicio de memoria: trasladar la estatua que preside el monumento al nivel del suelo, colocándola en la acera, como un transeúnte más que espera que cambie el semáforo. Y colocar a "Mazzantini" en el lugar que ya ocupó en el pasado. Ello suponía una extensión de los límites físicos del monumento, que no desaparecía, sino que quedaba ampliado. Por otro lado, lo novedoso no era tanto que "Mazzantini" ascendiera al pedestal -cosa que ya había hecho- sino que el Marqués se "humanizara", compartiendo la vida diaria de sus convecinos. De lo que se trataba con el proyecto "Sin Larios" era de "refrescar esos hechos para traer al presente



Fig: 55 AGUSTIN PAREJO SCHOOL, Intervención en el monumento al Marqués de Larios, 1992.

conflictos que se pretenden olvidar por obsoletos y que, sin embargo, siguen existiendo" (3).

Al igual que las trasformaciones del monumento no hacen otra que señalar las sucesivas convulsiones históricas, la prohibición del proyecto de APS sugiere el temor de que nuevas alteraciones estéticas tengan como resultado desórdenes sociales. El Monumento al Marqués de Larios encarna a la perfección las funciones ideológicas del monumento público tradicional, su escasa representación social justificada en aras de la estética y el ennoblecimiento urbano. La obstinación de los poderes públicos en controlar las variaciones a los que la acción popular les somete, muestra a las claras la disociación de intereses entre la Administración y sus supuestos beneficiarios -pero seguros pagadores-. El proyecto de APS era pues fuertemente deconstructivo y, como en todas sus obras, cargado de humor. Uno de sus precedentes históricos podría encontrarse en la propuesta realizada por Breton y Peret en 1951, cuando fueron consultados sobre las estatuas de París por el periódico Le Figaro, y contestaron pidiendo la recuperación de ciertas efigies demolidas por la ocupación alemana, y la eliminación de alguna otra que no merecía seguir ocupando su puesto (4).

Decíamos al principio de este comentario que gran parte de la actividad de APS es pública. La campaña "Vota a Moreno", realizada en 1986 se desarrolló a través de posters y recorridos urbanos que promocionaban un líder político, para luego ofrecerle a cualquier partido que quisiera aprovechar su popularidad. "Vota a Moreno" usurpaba la parafernalia propagandística al uso con el fin de desvelar el vacío de contenidos de este tipo de campañas, y la intercambiabilidad de los candidatos. La "obra" no puede dejar de recordarnos a la realizada por Clegg and Guttman en Berlín que comentamos en el apartado anterior.

Finalmente, por su incidencia en un ámbito completamente descuidado por el resto de nuestros artistas, mencionaremos la campaña de APS que bajo el equívoco lema "¡Desengáñate!" animaba a los españoles a la apostasía. APS editó centenares de tarjetas postales y pegatinas que se distribuyeron y enviaron masivamente. La tarjeta postal llevaba en el reverso las instrucciones para realizar correctamente una solicitud de apostasía de la Iglesia Católica, dirigida al Vicario General correspondiente. En el anverso, y bajo las fotografías del Papa, el Cardenal Suquía y Monseñor Escrivá, se leía el texto siguiente: "¿Sabías que eres uno de los 36.000.000 de católicos de los que se vanaglorian éstos; uno de esos 'fieles' en nombre de los cuales esta canalla clama, perora, arenga, silencia, da por bueno, prohíbe, proscribire, prescribe, reescribe, suspende, dogmatiza, amaestra, caciquea, pasa por alto, inhuma, bula, burla, inaugura, colecta, especula, turisimea por un tubo, suma, presume, engarita, engorda y aun levita?". Este es, creemos, un caso límite entre un arte crítico y la agitación social. Su precedente más directo podemos encontrarlo en los incidentes producidos por miembros de la Internacional Situacionista en Notre Dame.

En el mismo marco que "Sin Larios", la sección de Intervenciones de la exposición Plus Ultra, se desarrolló un trabajo de Soledad Sevilla (Valencia, 1944) que mencionaremos brevemente. "Mayo 1904-1992" es una obra ciertamente atípica en la trayectoria de su autora, que estilísticamente se define como una relectura plástica, por medio de la abstracción geométrica y los juegos de luz, de escenas y escenarios (la Alhambra, las Meninas) con fuertes connotaciones para la Historia de nuestro

país. Sus excelentes instalaciones sin embargo suelen tener un carácter más lírico, y la obra que comentamos no contaba con precedente alguno. "Mayo 1904-1992" es una recuperación de la memoria histórica y una denuncia de su expolio -intenciones que están presentes en artistas como Torres- realizada con medios técnicos que nos son familiares tras conocer la obra de Wodiczko, e impregnada por la lírica y sencillez eficaz típicas de la artista.

El castillo de Vélez-Blanco, construido a principios del siglo XVI, está considerado como una joya de la arquitectura del Renacimiento español. Su espléndido patio fue desmontado y vendido, en 1904, a una familia francesa que lo trasladó a su país. De allí pasó, con el tiempo, a formar parte de las colecciones del Museo Metropolitano de Nueva York. Catalogado como monumento nacional por el Estado español, está sin embargo despojado de frisos, relieves y esculturas, y gravemente deteriorado en lo que constituía su espacio más característico. El trabajo de Sevilla consistió en fotografiar minuciosamente la reconstrucción neoyorquina y realizar una proyección de la misma, con asistencia del público, sobre los lienzos de las paredes desnudas en los mismos lugares a los que corresponden las fotografías. Así, desde media tarde, con luz, hasta la noche cerrada, el patio del castillo iba revistiéndose de todo lo perdido, convirtiéndose en su propio fantasma. La pulcritud técnica del trabajo producía una ilusión absolutamente realista, pero que en sí misma llevaba inscrita su fragilidad. No se trataba de "restaurar" el monumento, de falsificar lo ausente, de encubrir el expolio, sino de manifestarlo, de mostrar lo que ya no estaba allí de forma tan realista como transitoria. Mientras que una reconstrucción habría sido una operación arquitectónica, la proyección -en unos días de mayo, época en que se realizó el

traslado- era indudablemente artística, tanto por su falta de "eficacia" en el plano material, como por la riqueza de significados y emociones que suscitaba.

La Intervención del Lenguaje

Ya nos hemos referido a Rogelio López Cuenca (Nerja, 1959) al trazar un panorama del arte español preocupado por las cuestiones del choque cultural. Comentamos la instalación de grandes transparencias colocadas en soportes publicitarios en varias estaciones de autobuses de Andalucía, lo que en justicia puede considerarse también "arte público". De hecho la mayor parte de la obra de López Cuenca ocupa espacios públicos, con la intención, entre otras cosas, de "aprovechar su plusvalía semántica", un propósito cuyo sentido desentrañamos en la ocasión mencionada. Ahora trataremos de abordar la globalidad de su obra al hilo de algunas intervenciones.

La trayectoria artística de López Cuenca estuvo marcada en sus inicios por un decidido interés por la creación poética, no la plástica. Sin embargo, pronto fue consciente de que los temas y formas de su práctica en nuestro país le resultaban por completo ajenos e insuficientes. De hecho, su primera y única publicación en este ámbito -Brixton Hill (1986), un librito aparecido en una prestigiosa colección de poesía malagueña- representaba una anomalía total con respecto los hábitos poéticos al uso. Se trataba de una especie de cómic o fotonovela, pues mezclaba dibujos y fotografías, acompañado de un texto en inglés. Aunque nunca ha vuelto a ser presentado como poeta, el interés por el lenguaje es central en su obra, y esta constituye una burla de la estricta compartimentación de las disciplinas

artísticas. En nuestra opinión, López Cuenca es uno de los poetas más interesantes del actual panorama español. O dicho de otra manera: utilizando recursos lingüísticos, ha construido la obra plástica "comprometida" más sólida de su generación.

López Cuenca fue miembro, en sus orígenes, del colectivo malagueño Agustín Parejo School, y muchos de los presupuestos estéticos de éste están presentes en su obra. La influencia del cubofuturismo, del situacionismo, de un cierto pop, y del espíritu de las vanguardias históricas en su entusiasmo por transformar la vida diaria. A diferencia de sus cofrades, nuestro artista eligió sin embargo un camino individual, y situar sus obras en el medio artístico convencional. Es difícil realizar una valoración de esta opción por el arte como profesión. A López Cuenca le ha permitido una presencia pública mucho más asidua y destacada que la de APS, pero de otro lado, al inscribir su obra en el medio "artístico", ha debido constreñir ésta a los límites que impone, y aceptar su catalogación como obra de arte sin ambages. Tal vez, en todo caso, no sea esto sino poner las cosas en su sitio, afirmando la posibilidad de un estatuto artístico susceptible sin embargo de compromiso, y perfectamente distinto de la agitación social, aun publicitada por medio del arte. La obra de López Cuenca se caracteriza a su vez por el uso sistemático de códigos e imágenes ya existentes, que descontextualiza, interfiere y mezcla, con la finalidad de "resemantizarlos". En su práctica lingüística algunos críticos han querido ver un ejercicio neoconceptual, pero como sucedía con artistas ya mencionados, que trabajan esencialmente también con el lenguaje, ello se debe, en nuestra opinión, a la convicción del papel determinante de éste como conformador de la realidad social. Que los resultados puedan verse en relación con Kosuth no es más significativo que lo sean con Brossa, con quien López

Cuenca siempre ha admitido su deuda. En definitiva, el artista reconoce la importancia del lenguaje como lugar del ejercicio absoluto del poder, más allá de sus contenidos ocasionales. Este es, a nuestro juicio, el objeto del trabajo crítico del artista. No se trata pues de denunciar hechos, puesto que ya los conocemos, ni siquiera de subvertir el imaginario cotidiano de las masas, sino de revelar el uso que del lenguaje hace el poder. Sus obras no son tanto un mensaje a transmitir como una denuncia de la eficacia de todo mensaje, una exploración de sus recursos y sus efectos en aquellos a los que van dirigidos.

La obra de López Cuenca es sólo concebible -y sólo opera- en sociedades hipersemantizadas como la nuestra, en las que el diseño omnipresente ha ensanchado los límites de la escritura. La destreza necesaria para moverse en ella, para interpretar -incluso subliminalmente- los códigos, es un saber necesario tanto para la supervivencia del usuario como para la del sistema. Es en ese sistema donde López Cuenca introduce alteraciones, y son los mecanismos de lectura del espectador los que realizan la obra. "Contrariamente a la pasividad a la que invitan las obras empeñadas en la ilusión o en la autoexpresión, la imagen te pone aquí inmediatamente a trabajar... hace que te equivoque repetidamente y que reinterpretas, por tanto, una y otra vez, tu actividad: aprendes sobre tí, sobre el mundo y sobre tu relación con él y, por tanto, con tus semejantes" (5). La obra entonces aparece como un contenido contradictorio o insólito respecto de su soporte -la fotografía de una campesina bajo el logotipo de una revista de modas, por ejemplo- y con ello no trata tanto de llamar la atención sobre la mísera vida rural como sobre el poder estetizador de los medios de masas. Esa radicalidad de un elemento de la obra frente a la amabilidad del otro lo que hace

volar el código en pedazos. En este sentido, sus obras serían la contrapartida de los anuncios publicitarios de Benetton, que juegan con la estetización de lo social, mientras que López Cuenca utiliza recursos similares para denunciarla. Interviniendo esas "frases hechas" del código visual, las lleva al paroxismo -a su caricatura- y consigue mostrar sus contenido real (Fig:56).

Pasemos ahora a comentar sus obras. La primera a que nos vamos a referir se llevó a cabo en el marco de la exposición titulada "El Sueño Imperativo", que tuvo lugar en Madrid en el invierno de 1991. Con el título "Sin ir más lejos" se presentaron dos trabajos complementarias, una situaba en las calles una pieza anónima del artista, y la otra colocaba en las vitrinas de la galería las obras, igualmente anónimas, de los más conspicuos habitantes de la calle. En efecto, se trataba por un lado de pegar en las paredes de la ciudad una serie de carteles cuyos anunciantes parecían ser, a tenor de los logos que ostentaban, los diferentes consorcios que preparaban los magnos acontecimientos de 1992: Madrid Capital Cultural, Barcelona Olímpica, Sociedad del Quinto Centenario y Expo Sevilla 92 (Fig:57). Las imágenes eran menos previsibles: el primer alunizaje presidido por una senyera catalana, una escena de la película "Bienvenido Mister Marshall", una bailaora flamenca evolucionando junto a una bandera con la cruz gamada, un grupo de gitanillos sosteniendo cinco ruedas de bicicleta coloreadas por López Cuenca como los aros olímpicos, los barones Thyssen ejecutando arriesgados pasos de baile... Algunos de los iconos más representativos del proceso de modernización de nuestro país, "esponsorizados" por los eventos que mejor simbolizaban su llegada a feliz término. Pero ácidamente comentados: el chauvinismo catalán, la relación entre folklore y fascismo que estableció la izquierda española del franquismo, la explosiva



Fig: 56 ROGELIO LOPEZ CUENCA, "Et in Bacardia Ego", 1993.
(Oleo/lienzo).



Fig: 57 ROGELIO LOPEZ CUENCA, "Sin ir más lejos", 1991.
 (Intervención urbana).

combinación de poder económico y cultural tan apetitosa para la prensa del corazón que simbolizaban los Thyssen.

Los carteles de López Cuenca no parecían tener un objetivo definido, sino tenerlos todos, desde el filisteísmo a los estereotipos regionales. En todo caso, si ya era bastante chocante ver al Presidente del Gobierno y su séquito con unas estrafalarias gafas ahumadas de cartón -otro de los carteles-, lo que producía verdadera extrañeza era su asociación a unas marcas, por culturales que pudieran ser éstas. Pero esa y no otra era la intención del artista: mostrar la relación entre política y cultura, política y arte, política y ciencia, política y deporte. Todos estos fenómenos son, merced al tratamiento de los medios de masas, meros "soportes" de lo político. Si la guerra es la política por otros medios, en palabras de Clausewitz, otro tanto podría decirse de la cultura. Este planteamiento no tendría igual eficacia dentro de las paredes del sistema artístico: no dejaría de ser arte. Es su ubicación pública, urbana y anónima -artísticamente hablando- lo que carga de "realidad" su discurso. La otra parte de la propuesta de López Cuenca era, como ya hemos dicho, inversa. La sala del Círculo de Bellas Artes mostraba una colección de carteles de los que confeccionan los mendigos explicando su situación y demandando ayuda. Propuestos como objeto artístico, nada podría ser más chirriante. Pura "realidad", los elementalísimos recursos gráficos de disposición y las faltas de ortografía convertidas en reclamo, encontraban en el medio artístico un reconocimiento que ni buscaban ni les era necesario. Funcionaban como los anuncios de Benetton que utilizan la imagen de un velatorio desgarrado para llamar la atención no ya sobre un producto, sino sobre la propia marca. En este caso no "anunciaban" nada salvo a sí mismos. Seguían hablando de miseria

y desigualdades sociales, más cerca ahora si cabe de quienes pudieran ponerles remedio que en su primitiva ubicación. Dotados de una autoridad, conferida por el contexto artístico, que nunca habían tenido antes, demostración palpable de la capacidad del contexto para alterar el sentido del mensaje.

En "Sin ir más lejos" ésta presente también un comentario crítico sobre las categorías artísticas y la estetización generalizada. Algunas obras anteriores ya incidían en ello, así como criticaban la radical separación de esferas -la vital y la artística- propias de nuestra sociedad. Así, la llamativa pegatina que advertía: "Real Zone. Don't even think of poetry here", o la banda de plástico -semejante a las utilizadas por la policía o el ayuntamiento para impedir el paso a ciertos lugares- en que podía leerse: "DO NOT CROSS ART SCENE", que López Cuenca colocaba ante refugios de personas sin hogar o acumulaciones de detritus.

La otra obra a que nos vamos a referir consistió en una propuesta de señalización en el recinto de la Exposición Universal de Sevilla. Utilizando los soportes destinados a ello, y aplicando el sistema de tipografías establecido, López Cuenca proyectó una serie de indicadores perfectamente verosímiles, pero de contenido desconcertante. Unos eran ilegibles, otros advertían al visitante de obligaciones insólitas, otro, por fin, anunciaba un pabellón "Saharawi" a todas luces inexistente. La decisión de las autoridades de la Expo de no autorizar su instalación, por el peligro de confundir a los visitantes, identifica con precisión las intenciones del artista: confundir, interrogar, desviar del curso previsible de la ruta a cuantos los vieran. La autoridad de una señalética como la mencionada es tal, que bien pudiera ser que en torno a la indicación "Be Charming. Be Quiet", se congregase una multitud de mudos simpáticos. Tal vez entonces se

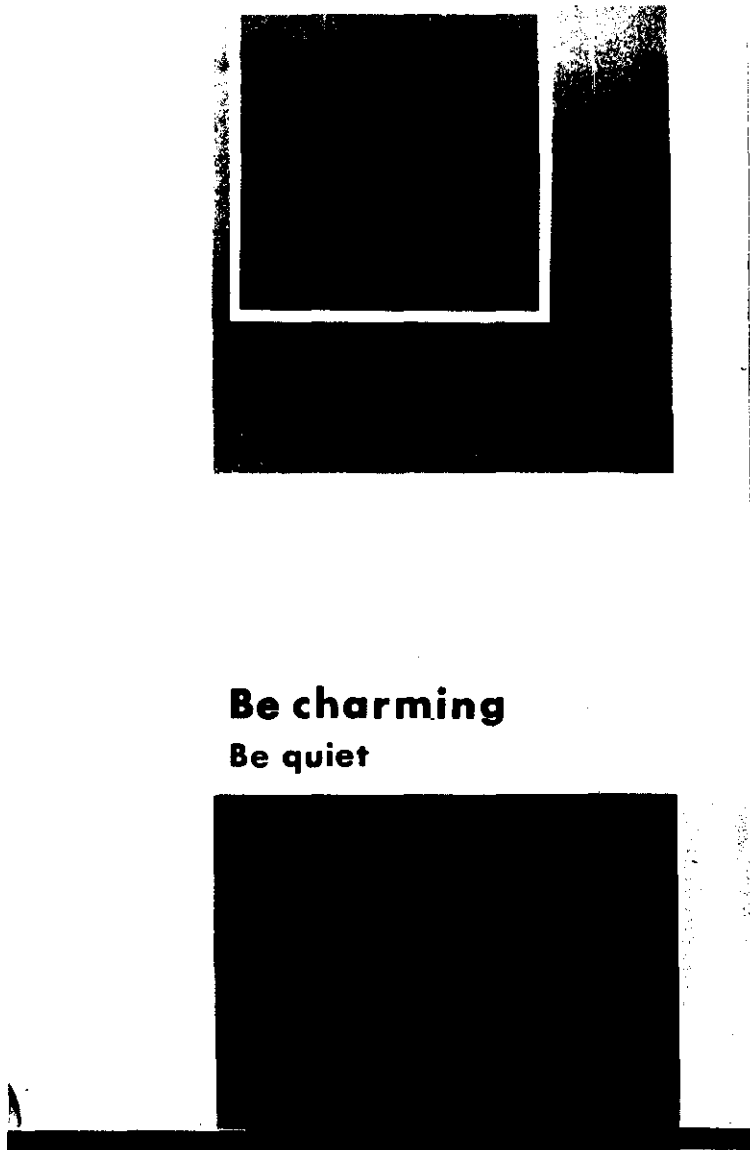


Fig: 58 ROGELIO LOPEZ CUENCA, "Sin Título", 1992.

2.2.6. ARTE POLITICO

2.2.6.1. DEL COMPROMISO A LA RESISTENCIA

En la década de los ochenta y en el ámbito de lo que hemos llamado "el nuevo paradigma artístico", la existencia de un arte político se vuelve en sí misma problemática.

Muchas de las

categorías sociales y artísticas establecidas han sido objeto de una crítica que ha cuestionado su pertinencia o variado sus contenidos. De lo que no nos cabe duda es de que lo que podríamos hoy en día denominar "arte político" tiene poco que ver con lo que se entendía como tal en su último periodo de gran efervescencia: los años sesenta y los primeros setenta, y menos aún con el arte comprometido de décadas anteriores. Trataremos ahora de explicar en qué consisten estas diferencias.

Uno de los artistas a quien se suele acudir con mayor asiduidad a la hora de buscar un artista político en nuestro país es Francesc Torres. En varias ocasiones Torres ha manifestado la necesidad de aclarar qué se entiende por arte político, entre otras razones para ayudar a situar mejor su propia creación. Para Torres una obra de arte es política sólo cuando puede atribuírsele una ideología política inequívocamente determinada. El agit-prop, el realismo socialista o los ejercicios de anatomía nacionalsocialista de Arno Brecker sería ejemplos indiscutibles. Por el contrario, "las obras informadas por principios asociados de forma general a categorías o tradiciones ideológicas y políticas históricas, y cuyo discurso y estrategias estéticas - ésta es la cuestión capital- sean consecuencia de la libre elección del artista" (1), han de ser consideradas, en su

opinión, obras de contenido social. En ellas se hace referencia amplia y paradigmática a aspectos del comportamiento político, al ejercicio del poder, la explotación de los más débiles, etc. Surgen con una preocupación social que se convierte o se utiliza políticamente sólo a posteriori. Pero Torres añade aún una aclaración que le parece necesaria: diferenciar entre el artista comprometido ("engagé") de otros tiempos, y el artista intelectualmente interesado en el hecho político como objeto de reflexión (el propio Torres sería de estos últimos). El primero es aquel que da una respuesta ética a un problema concreto mediante su trabajo, el cual puede confundirse o complementar la militancia política. Es el caso de los artistas movilizados contra determinados regímenes políticos (el franquismo), guerras (Vietnam), o situaciones de injusticia (la discriminación racial), entre otros muchos ejemplos posibles. Dado que se trata de respuestas a coyunturas históricas, cuando estas cambian, la necesidad de obras "comprometidas" desaparece. El segundo artista está interesado en el hecho político en sí, en la fenomenología del poder y en las relaciones humanas en el ámbito social. La realidad imperante sugiere al artista las obras, pero este no necesita de condiciones externas para reaccionar. Y acaba Torres: "en ambos casos, lo que determina que la obra de arte sea de primer orden es su valor estético. Pero lo que la hace relevante es su contenido y el diálogo que la obra establece con la realidad del momento, y su capacidad para seguir hablando a generaciones venideras" (2). Es decir, que al artista no le es necesaria una situación extrema (aunque habría mucho que discutir sobre qué es lo extremo y lo normal en el contexto social de Occidente), sino el funcionamiento correcto de una democracia, con la presencia de un gobierno y un poder económico y militar empeñados en la fabricación de un consenso. Sin embargo, creemos

que la clasificación que hemos esbozado deja bastantes puntos por aclarar, que en definitiva no es sino la aplicación de un criterio "modernista" a una situación que ha sufrido suficientes alteraciones como para necesitar de otros instrumentos de análisis. El resultado de éste va a ser ampliar notablemente los límites de lo político como tal.

Uno de los rasgos que caracteriza los debates sobre la problemática posmoderna es precisamente la revisión de aquello a lo que nos referimos como "político". No por casualidad, ya que algunas de las corrientes de pensamiento que han confluído en la crítica de la Modernidad, habían analizado la diseminación del Poder en micropoderes, la politización del consumo o la cultura como medio de control social. Por otro lado, puede afirmarse que el programa modernista del arte como instrumento de cambio bebía del modelo marxista de contradicción estructural, y es justamente este modelo el que ha quedado en entredicho. La desconfianza en el proyecto ilustrado lo es también en sus programas emancipatorios, que se han revelado ineficaces para atajar las disfunciones sociales, si no causa directa de las mismas. Así las cosas, no será posible encontrar tras las obras de arte comprometido de los ochenta-noventa "inequívocas ideologías políticas", pero sí un determinado sustrato teórico -una "afiliación"- identificable con alguna de las doctrinas mencionadas. Por otra parte, siguiendo el esquema de Torres, concluiremos que las situaciones extremas se han multiplicado: la entera práctica social se revela -por gracia de Foucault, Baudrillard o Lacan- como pertinaz, aunque sutilmente, extrema. Es precisamente tomando en buena medida como base las teorías de este último, que ha surgido la llamada "crítica de la representación", considerada ésta como un medio determinante de

la construcción de la subjetividad. Podríamos verla relacionada con la ya conocida tesis marxista del carácter ideológico del arte, pero extendida al lenguaje no artístico, y tanto visual como verbal o de cualquier otro tipo.

Tanto la clasificación de Torres como las categorías clásicas del marxismo se revelan inoperantes en el medio artístico y social contemporáneo. Nos encontramos, ante transformaciones de tal envergadura que no sólo hacen inútil el antiguo instrumental teórico con que se analizan, sino que al entrar en contacto con aquellas le deforman y corróen. El interés que puede tener su uso es precisamente verificar en esas muescas la profundidad de los cambios de su objeto de estudio. El arte de los ochenta se caracteriza por ser notablemente autorreflexivo, y muchas de las obras de este período están encaminadas a revisar los conceptos tradicionales del arte moderno, tal y como hemos podido ver a lo largo de este estudio. Su crítica es en buena medida una crítica que se extiende al "sistema artístico", como ya anunciara la crisis de los sesenta, y en ella hay implícita una crítica a la estructura productiva del sistema capitalista. Son obras que, aún ajenas a una intencionalidad política, derogan categorías como autonomía, autoría o individualidad, tan consistentes con la ideología dominante que en último extremo no hace sino atacarla en el lugar y con los medios con que se hacen patentes. A partir de ahí resulta ocioso distinguir entre crítica al sistema artístico y crítica a una hegemonía que dispone de éste como un medio privilegiado de asegurar su dominio. Y por otro lado, entre crítica política y social. Abolidas la autonomía, el genio y la autoría como rasgos identificativos del arte, se tambalean las distinciones entre arte político y propaganda, entre el artista comprometido a la vieja usanza y el no menos comprometido artista actual, que ahora se dedica acaso

en vez de a comentar la política inmobiliaria, las políticas educativas.

Un repaso de las alteraciones de las antiguas categorías marxistas nos proporcionará una visión definitivamente más clara de hasta qué punto, por derecho propio, han entrado en el ámbito de lo político aspectos que antes se habrían considerado meramente sociales, epistemológicos o cognitivos.

La teoría clásica atribuye a la clase trabajadora el protagonismo de los cambios históricos, cambios que se llevarán a cabo a través de la lucha por los medios de producción. Sin embargo es un hecho tanto el que la clase trabajadora no está tan duramente empeñada en esa lucha, ni es sólo ya el control de los medios de producción el instrumento más eficaz para la dominación de una clase social sobre las demás. Las fuerzas sociales que luchan por la transformación social son, entre otros, las mujeres, los gays, las minorías de todo tipo y los colectivos empeñados en combatir la degradación del medio ambiente. "El foco teórico se ha desplazado de la clase como sujeto de la historia a la constitución cultural de la subjetividad, de la identidad económica a la diferencia social" (3). Y de manera parecida, el arte político se desarrollará ahora no tanto en términos de representación de un sujeto de clase -realismo socialista- cuanto en los de una crítica de las representaciones sociales. Por otro lado, las fuerzas progresistas en Occidente ya no pueden definirse exclusivamente como "clases productivas". Por una razón histórica: mujeres, gays o minorías han sido relegados en la producción o consignados en enclaves ajenos a ésta. Y por una razón social: el ámbito de su lucha es tanto el código cultural de representación como los medios de producción. El resultado de todo esto será, en palabras de André Gorz, que el agente

revolucionario es "una no-clase de no-trabajadores", que libres de la ideología productivista, son capaces de rechazar la racionalidad capitalista y buscar la autonomía personal. Ideología productivista que impregnaba la concepción benjaminiana del "artista como productor", una de las nociones más influyentes a la hora de configurar la estrategia del artista político en el arte moderno. Según Benjamin este debería dejar de ser un proveedor del aparato productivo para convertirse en un ingeniero del mismo, para adaptarlo a los objetivos de la revolución proletaria. Pero esta solución no reconoce la importancia de las mediaciones y, centrada como está en los medios de producción, no será capaz de dar cuenta, desde el punto de vista cultural, de la significación del consumo y, desde el punto de vista histórico, de la importancia de la diferenciación social y sexual.

Baudrillard ha señalado la compleja relación que se da en la sociedad contemporánea entre las esferas cultural y económica. En ella lo cultural se convierte en bien de consumo, y lo económico se simboliza. Lo económico es ahora el lugar privilegiado de la producción simbólica. La burguesía no necesita de una cultura tradicional para imprimir su ideología, porque los bienes de consumo son su propia ideología. Por otro lado, como señaló Foucault, el poder ha desarrollado una tecnología "panóptica" de control social, diseminando a través de las instituciones mecanismos que vigilan al individuo de una forma tan difusa como constante. La industria cultural -o la industria de la conciencia- penetra así en los enclaves de la naturaleza que aún quedaban en el sistema: el inconsciente y las culturas precapitalista del Tercer y Cuarto Mundo (4). Y con ello se cumple lo que Marx consideraba la condición última de la producción: la reproducción de las condiciones de producción. Consumiendo el código reproducimos el sistema. La hegemonía opera

pues tanto a través de la explotación económica cuanto de la sujeción cultural. El capital ha penetrado hasta el mismo signo, de modo que una resistencia vía el mismo código es estructuralmente imposible. La práctica vanguardista era sólo operativa en un contexto que podemos imaginar como un triángulo formado por una Academia sólida, las prácticas de las fuerzas productivas de la segunda revolución industrial, y la revolución socialista como paradigma de revolución cultural. Dadas estas circunstancias históricas, la vanguardia actuaba con el concepto de límite cultural y la política de liberación social. Al día de hoy dicho triángulo tiene otros vértices: la cultura de masas más que la Academia, la tercera (atómica-informática) revolución industrial, y no tanto la revolución social en el Primer y Segundo Mundos cuanto en el Tercero y en los colectivos equivalentes de los anteriores. La Vanguardia no podrá ya utilizar los conceptos arriba enunciados: no hay límite que transgredir -o la burguesía no los defiende como tales-, ni confianza en una utopía social por la que luchar. En esta coyuntura algunos críticos culturales, Hal Foster entre ellos, proponen una práctica artística que ya no sería de vanguardia, sino de resistencia. En ella el artista político no trabaja al servicio de la ideología, sino que descubre con sus trabajos una ideología posible. No ejecuta representaciones prefijadas y formas genéricas, sino que hace visibles las operaciones del poder o neutraliza su capacidad para intimidarnos. No es ya por tanto ni el proveedor del aparato productivo, ni el ingeniero que proponía Benjamin, sino su saboteador.

Dicho todo lo anterior, parece claro que la extensión de lo político sólo deja fuera de sus límites problemáticas sociales tan concretas y urgentes que no hacen necesaria una reflexión

sobre su inscripción en una práctica política más general a la que sin duda pertenecen. Podríamos llamar a estas obras propaganda -"la difusión agresiva de un punto de vista inequívoco con un propósito específico" (5)- pero tanto la connotación utilitaria como la insuficiente calidad estética que se supone a este tipo de obras, no son ya -lo vimos al principio- razones válidas para, en un nuevo paradigma artístico, considerarles arte.

Notas

(1) Francesc Torres, "Escándalo de sensatos", El País, 16.10.1993.

(2) Francesc Torres en el catálogo de El carro de fenc, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, 1991.

(3) Hal Foster, Recodings. Art, Spectacle and Cultural Politics, Seattle, Bay Press, 1985, p. 141.

(4) Victor Burgin, The End of Art Theory, London, McMillan, 1986.

(5) Egbert, D.E., El arte y la izquierda en Europa, Barcelona, G.G. Arte, 1981. (1ª ed. inglesa, 1970).

2.2.6.2. DENUNCIAR, DESVELAR, DESENGAÑAR

A lo largo de este estudio hemos mencionado ya obras cuya temática podría calificarse de política, especialmente en el capítulo dedicado al arte público crítico. Las que versaban sobre la imagen de los candidatos electorales, realizadas por Holzer y Clegg & Guttmann, o la proyección de Wodiczko sobre la embajada de Sudafrica en Londres, por ejemplo. Por otro lado, tal y como hemos tratado de argumentar en las últimas páginas, el concepto de político ha experimentado una expansión tal que, atendiendo a su nuevo contenido, son políticas la mayoría de las obras que hasta aquí hemos venido comentando. Queda sin embargo un grupo de artistas que han consagrado su obra bien a la crítica del poder y la opresión, bien a desvelar las relaciones de este con la esfera cultural y artística.

El Retorno del Arte Político

En la década de los ochenta la política ha vuelto a aparecer como una temática válida de la obra de arte. Las razones no deben buscarse sólo en la emergencia de una gama de problemas cuya intensidad y novedad ha tocado la sensibilidad de los creadores. Creemos que, más bien, esta atención a temas políticos y sociales responde a la creciente falta de legitimación del arte ante la gran masa de los ciudadanos, a la misma estetización de la sociedad, a la reaparición de lo figurativo en pintura, a razones de mercado y, sin duda -y esto es decisivo en el ámbito norteamericano, líder por lo demás en este nuevo despegue- a la constatación de la importancia de lo político en el mismo mundo del arte. Casos como la censura a Mapplethorpe o la retirada de

la obra de Serra "Tilted Arc", a instancias de las protestas de los ciudadanos, y la consiguiente reticencia de organismos tan importantes como el National Endowment for the Arts (NEA) frente a obras que no resultaran moralmente aceptables, han generado una alerta imprevista ante los mecanismos del poder político (1). Artistas que llevaban mucho tiempo desarrollando una obra con estos contenidos han concitado una atención sin precedentes. En su trabajo están presentes sus orígenes, enraizados en una larga tradición que hemos tratado de esbozar en los capítulos introductorios. El arte conceptual, el happening, Fluxus y Beuys, o la pintura figurativa crítica y expresionista. Quizá una de las diferencias más visibles entre estos artistas y la oleada de arte crítico de los sesenta es que aceptan sin reservas su pertenencia al sistema artístico, y sus obras -aunque algunas abunden en la retórica antiartística de aquel período- encuentran en museos y galerías su lugar natural. Los temas que acaparan su atención podrían resumirse en estos: la relación entre arte y poder político y económico, la denuncia de la violencia política, la denuncia de las desigualdades sociales, la reivindicación de la memoria como forma de resistencia.

La Pintura Crítica

La pintura "comprometida" está representada en estos últimos años por artistas con una larga trayectoria a sus espaldas, como los norteamericanos Leonard Baskin (1922) y Robert Colescott (19..) o, más conocido entre nosotros, Leon Golub (1922). Artistas ya con una obra madura son también el grupo de nuevos expresionistas alemanes, entre los que destacan de cara a nuestro tema Markus Lupertz (1941) y Sigmar Polke (1941). La británica

Sue Coe (1951) es el nombre más joven, y el que representa mejor el espíritu de estos años. El tema de su obra es la representación del mundo como un lugar brutal y opresivo, en el que la gente sobrevive una a expensas de otra. Se trata de un escenario que viene siendo pintado desde Goya y Daumier, caricaturizado por Grosz, y sugerido en la obra de los alemanes arriba mencionados.

Coe ofrece un abrumador recorrido por los aspectos más negativos del capitalismo actual: pobreza, violencia sexual, proliferación nuclear, racismo, represión policiaca. Su obra es fuertemente emocional y violenta, y aunque más cargada de rabia que de angustia, su tratamiento puede verse en estrecha relación con la obra de Käthe Kollwitz. Coe trabaja en dos soportes extremos, casi metafóricos de las formas distintas de comunicación. Uno es el del medio periodístico y el libro ilustrado. Desde 1972 realiza ilustraciones para las páginas de opinión del New York Times, y ha editado dos libros How to Commit Suicide in South Africa (1983), en colaboración con el periodista Holly Metz, y X (1986), que combina ilustraciones y poemas de Coe con un texto de Judith Moore, relatando la vida de Malcom X, el luchador por los derechos civiles. Su otro soporte es la pintura en grandes formatos, al modo de murales. "The Children are Going Insane" (1983), "The Police State" (1987) y "Porkopolis" (1990) son algunas de las series más notables. La primera trataba del mundo de violencia, desesperación y miseria de los ghettos. La segunda constituía un repaso feroz de los distintos núcleos del poder, desde la Iglesia Católica y las instituciones políticas a la Banca, las grandes empresas y el estamento científico. La última describe meticulosamente las prácticas habituales en los mataderos, como alegato ecológico y quizá metáfora extensible a todo un sistema social de violencia y

mecanización. La paleta de Coe utiliza las tonalidades más oscuras de todos los colores, dando lugar a escenas nocturnas, infernales o sencillamente sombrías porque así las perciben las víctimas del sistema. Las notas de color son estridentes y sirven para señalar la sangre, el fuego, el brillo de las armas y la lividez de los rostros. Se trata siempre de escenas y sucesos personalizados, en los que no se ahorran detalles desagradables. La tensión de los cuerpos, las muecas de rabia y dolor, la crueldad y el abuso de la fuerza están presentes en estos lienzos expresionistas, que con frecuencia insertan textos para hacer indudable su intención. La misma biografía de su autora es un recorrido por el lado oscuro del orden social, y su obra trata de transmitir la rabia y el dolor de esa experiencia para que nadie pueda ignorar la realidad en que vivimos (2). Se trata de un durísimo diagnóstico visual de los males de la sociedad, sin que ofrezca solución o alternativas posibles.

Hans Haacke

El artista político contemporáneo más conocido, gracias no sólo a sus obras, sino a las polémicas con la institución artística que éstas suelen suscitar, es probablemente el alemán Hans Haacke (Colonia, 1936). Su obra es heredera directa del conceptual de los sesenta y del arte sociológico, pero ha logrado su personalidad más característica en el terreno de las instalaciones. Sus creaciones de los sesenta, algunas ya comentadas en este estudio por su implicación directa con el arte de contenido ecológico, exploraban el proceso como forma artística. Con posterioridad realizó trabajos con encuestas propuestas al público de las galerías, y ya en los setenta centró

su atención en cuestiones políticas. Podríamos ordenar sus obras siguiendo básicamente cuatro líneas de trabajo: las de intencionalidad política estricta, las encaminadas a revelar las relaciones entre arte y política, las que constituyen una cierta crítica de las categorías artísticas, y las que versan sobre la relación del arte y los poderes económicos. Su obra interroga dos de las cuestiones típicas del arte de los sesenta, la cuestión de la autonomía artística y los contenidos ideológicos de las instituciones. Formalmente va evolucionando desde una puesta en escena pseudocientífica y "pobre", en las obras de tipo procesual ("Condensation Cube", 1965 o "Chickens Hatching", 1969), a otra más del tipo conceptual documentalista (la célebre "Shapolsky et al..." de 1971 que luego comentaremos), hasta la realización de instalaciones, desde finales de los setenta y hasta la actualidad.

En el arte español comprometido podemos encontrar distintos ecos de su obra. Desde el documentalismo inicial, que tiene paralelismos en las del Grup de Treball y Francesc Abad, hasta sus instalaciones, cuya estética "museística" encuentra ecos en la de Perejaume. Haacke se ocupa de temas similares a los de Torres (las relaciones entre el arte y la política, la pérdida de la memoria histórica), pero lo hace con mayor austeridad en la ejecución de las obras, y siempre con referencias concretas, más políticas que ideológicas. Sus "intervenciones" de monumentos han sentado un precedente que seguramente ha tenido en cuenta Agustín Parejo School en su proyecto malagueño que ya comentamos.

En una de las escasas entrevistas que concede (con ocasión de su reciente exposición en Barcelona en junio de 1995) le decía a Victoria Combalá: "Quiero enseñar cuál es la base económica del mundo del arte: desmentir esa visión idealista que a veces el público tiene: mostrar que no es algo separado del mundo sino

algo ligado al mundo con todas sus coacciones" (3). Un intento pues de desmontar la categoría de autonomía artística en su dimensión social, pero que al trabajar con casos concretos adquiere de inmediato dimensión política. "De modo que para lograr una cierta penetración en las fuerzas que elevan determinados productos al nivel de 'obras de arte' es útil, entre otras investigaciones, estudiar el apoyo económico y político de que gozan los individuos, grupos e instituciones que comparten el control del poder cultural" (4). Trayectoria pues que parte de una inquisición sobre la categoría artística y termina por dirigirse sobre la sociedad que la produce. Precisamente en ese tránsito se produce un efecto no buscado y que ha contribuido a que su obra haya alcanzado una imprevista publicidad.

Cuando Haacke es invitado por el Museo Guggenheim para realizar una exposición individual, propone entre otras obras "Shapolsky et al. Manhattan Real State Holdings, a Real Time Social System, as of May 1, 1971". La obra consistía en un laborioso trabajo de fotografías y documentos que informaban sobre las dimensiones y localización del patrimonio inmobiliario de la citada sociedad, el de mayor envergadura en Manhattan. A pesar de que toda la información era accesible por el público en los registros correspondientes, y de que formalmente no se diferenciaba de las obras de muchos otros artistas conceptuales, su exhibición fue considerada como "la introducción de un cuerpo extraño en el organismo de un Museo de Arte", según la propia dirección del Guggenheim. Por tanto la exposición fue cancelada.

En 1974 Haacke realiza una pieza titulada "Salomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees", que consistía en un panel con la composición completa, profesión y empleo de los diversos patronos del Museo. La documentación adjunta ponía de manifiesto

la vinculación de sus fondos con la Kennecoth Cooper Corporation, investigada por el Senado norteamericano por la presunta financiación del golpe de Estado contra Salvador Allende. Ni que decir tiene que tampoco pudo exhibirse en el museo Guggenheim. Con este tipo de obras Haacke realizó un descubrimiento inesperado: en un sistema artístico que engullía cualquier cosa, en que todo -desde varias toneladas de tierra a un individuo dando saltos- se consideraba, con una sonrisa inteligente, obra de arte, parecía que el límite de la tolerancia era preguntar sobre la procedencia de los fondos. Resultaba paradójico que desde un pensamiento liberal se considerara absolutamente inadecuada la relación superestructural que Marx atribuía a la cultura respecto de la economía y, sin embargo, se tratara tan celosamente de ocultar la información con que desmentirla. Haacke encontró un filón casi inagotable en esta temática, que a lo largo de los años ochenta ha ido ampliando a los medios de comunicación y las colecciones privadas. "Fabrique Nationale Herstal" (1980), "Mobil" (1981), "Der Pralinenmeister" (1981) y "Alcan" (1983) son otros tantos ejemplos de desvelamiento de una relación entre economía y cultura que sirve para explicarse los intereses y prioridades al servicio de los que ésta se configura.

El artista ha denunciado también las complicidades políticas de ciertas empresas que tratan de ofrecer una imagen sensible y progresista cuando su actividad industrial es radicalmente opuesta a estos principios. La misión del patrocinio artístico como instrumento de desinformación se esboza en el comentario de A.D. Perrin, directivo de Cartier -una de las marcas sobre las que Haacke ha vertido críticas más duras-: "El mecenazgo no es solamente una formidable herramienta de comunicación, es asimismo un instrumento de seducción de la opinión pública. El informe muestra y demuestra que el mecenazgo puede influir en la

promoción de las ventas, el estímulo de una red de ventas y la promoción de un personaje" (5). Esa seducción es en sí misma engañosa y se esfuerza en múltiples ocasiones en escamotear al público datos que, de ser conocidos, incidirían negativamente en la marcha del negocio. Haacke intenta pues decepcionarnos de esas imágenes idealizadas que proponen de sí mismas las empresas, al igual que intenta explicar que el arte cumple en muchas ocasiones una función de mero velo sobre la realidad. Obras como "The Saatchi Collection" (1987) tienen esa función. Saatchi y sus filiales han producido las campañas de imagen más espectaculares en beneficio del gobierno pro-apartheid del régimen sudafricano. Y por otro lado, su preocupación por presentarse como una empresa sensible a la cultura había dado lugar a diversas iniciativas - colecciones, exposiciones- artísticas. La obra de Haacke recogía los anuncios de la compañía, ponía en evidencia las relaciones entre el gobierno de Klerck y Saatchi, y todo ello bajo una cita de Lenin utilizada precisamente en el informe anual de la empresa publicitaria por si hubiera lugar a dudas: "Todo está conectado con todo lo demás". Un caso más próximo ha sido la suspensión de la exposición de Haacke en la Fundación Miró, provocada por una obra cuyo tema era el abuso de la iconografía mironiana con fines comerciales, y la vinculación de una de estas entidades -La Caixa- con diversos intereses económicos seguramente desconocidos para los espectadores.

En el terreno estrictamente político podemos ennumerar obras sobre aspectos muy distintos, desde la política social de la era Reagan ("Safety Net", 1982), el apoyo norteamericano a la "contra" nicaragüense ("The Freedom Fighters were here" 1987) o la actitud de la Administración francesa ante la inmigración norteafricana ("Décor", 1989).

Por su especial significación vamos a referirnos a una pieza, "U.S. Isolation Box. Grenada, 1983" (1984) (Fig:59). Se trata de un cubo de dos metros y medio de lado, de madera apenas desbastada, con una trampilla y dos estrechísimas ventanas. En uno de sus lados un letrero realizado con plantilla dice: "Caja de aislamiento como las utilizadas por las tropas estadounidenses en el campo de prisioneros de Puerto Salinas, en Granada".

Críticos como Hilton Kramer escribieron sobre la obra opiniones del tipo "carece de toda cualidad artística evidente" (7), un comentario interesante si tenemos en cuenta los rasgos minimalistas de la pieza. Efectivamente, en ella había una deliberada alusión al minimalismo, una tendencia a la que estuvo Haacke próximo en un primer momento de su carrera, y que se ha consagrado como uno de los movimientos ejemplares del formalismo modernista. Habría bastado que el texto mencionado no existiese - o haber rotado el cubo para hacerle invisible- para que la pieza fuera contemplada en esos términos. El contenido político sin embargo borraba la carga estética de la pieza por completo, y la convertía en un objeto despreciable. Se trata de una propuesta característica de su autor en tanto en cuanto que juega con las convenciones expositivas y museográficas para desestabilizarlas. Como pasara con "Oelgemaelde" (1982) -un realista retrato de Reagan protegido por el consabido cordón, y enfrentado a una ampliación fotográfica de una multitud manifestándose- los recursos del mundo del arte se utilizan para subrayar precisamente la función ideológica del mismo. Los valores estéticos de las obras de Haacke son tantos o tan pocos como los de otros muchos artistas coetáneos, pero lo que suscita tan virulentas reacciones es la injerencia de problemáticas extraartísticas -no opina así el artista- en la obra. Por eso hay que considerar que sus obras no terminan en el momento de su

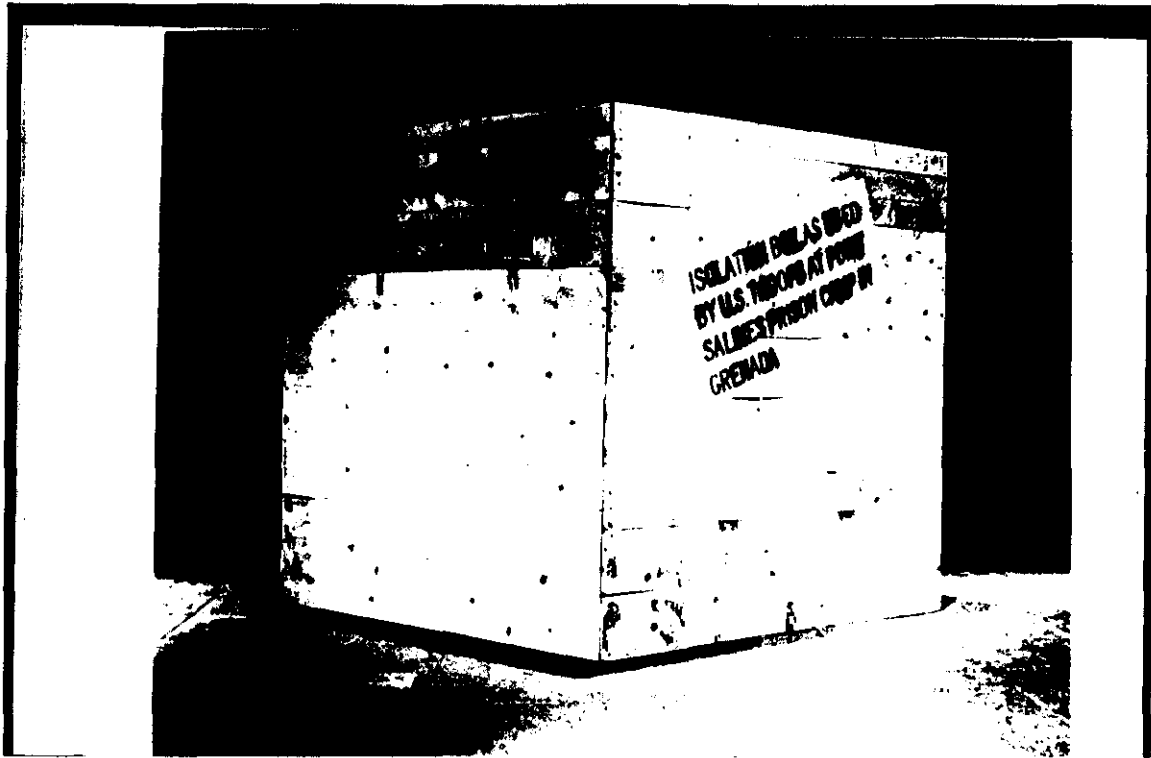


Fig: 59 HANS HAACKE, "U.S. Isolation Box, Grenada", 1983.
(Escultura).

exposición y contemplación. Todas ellas generan una reacción en el público, las instituciones y los medios de comunicación que debemos incluir en el cuerpo de la creación artística. Esto no es tanto como decir que una obra de Haacke funciona sólo si es censurada o suscita el desprecio del estamento artístico, pero sí que, cuando éstos se dan, quedan definitivamente unidos a la pieza, porque ésta se crea como un instrumento de denuncia y las reacciones no hacen sino cargarla de un peso específico buscado intencionalmente.

Dentro del ámbito político hay un tema sobre el que Haacke ha insistido en repetidas ocasiones, la desmemoria sobre el pasado histórico. Obras como "Y por lo tanto son los vencedores" (1988) (Fig.:60) o la más reciente, "Germania" (1993), presentada en el Pabellón Alemán de la Bienal de Venecia, inciden sobre este aspecto. La primera consistía en la reconstrucción temporal in situ de un monumento nazi construido en Graz para celebrar la visita del Führer en 1938, tras la firma por Austria del "Anschluss", que la convertía en cómplice del nazismo. A diferencia del original, el monumento levantado por Haacke de acuerdo con los documentos de la época, llevaba en su base una inscripción con datos sobre los costes humanos de la guerra. En el momento de su realización Austria se encontraba inmersa en un debate nacional ante las posibles vinculaciones nacionalsocialistas de su presidente Kurt Waldheim, y un ascenso incontestable de los grupos neonazis. De hecho, el monumento fue incendiado, en el curso de una campaña periodística contraria a su instalación.

Si Haacke ha logrado un reconocimiento artístico internacional no se debe, exclusivamente, a la acidez de sus críticas. Sus piezas tienen un indudable valor estético y una



Fig: 60 HANS HAACKE, Instalación, Graz, 1988.

notable destreza de los recursos expositivos. Sus instalaciones pueden relacionarse con las de Vito Acconci, y muchas de sus piezas -como la "Isolation Box" ya citada- insertan su denuncia política en una contestación artística a valores consagrados - "Baudrichard's Ecstasy" (1988), o el mismo "Oelgemaalde" parodian a Duchamp y Broodthaers respectivamente-. La mayor debilidad que encontramos en su obra es el excesivo didactismo de algunas piezas, que simplemente constata lo que ya sabemos, lo que conlleva una autocomplacencia que limita su impacto. Cierta crítica ha sido muy dura con él en este sentido (7). Dado que, como dijimos antes, la crítica contemporánea goza de tan buen apetito para todo, y difícilmente se podrían leer acusaciones de superficialidad o victimismo semejantes a las comentadas sobre autores como Jeff Koons o Richard Serra, podríamos sospechar que hay un doble rasero para valorar la obra de arte, dependiendo si esta sólo se propone reflexionar sobre lo artístico o, si por el contrario, extiende sus intereses a lo social.

Arte Político en Gran Bretaña

A finales de la década de los setenta se configura en Gran Bretaña un grupo diverso de artistas con obras de un marcado contenido político. Exposiciones como "Art for Whom?" en Serpentine Gallery, o "Art for Society" en Whitechapel Art Gallery son ejemplos de este interés. Ya hemos mencionado más arriba las de Lorraine Lesson y Peter Dunn, comprometidos con colectivos vecinales y problemas urbanos. Otro de los artistas que destacaríamos es Conrad Atkinson.

Conrad Atkinson realiza un trabajo de tipo conceptual, apoyado en una documentación exhaustiva que no siempre aparece, ni aparece de forma directa, en las obras. Estas versan -y esto

es caracter común de gran parte de la creación británica contemporánea- sobre las condiciones de trabajo y la vida del trabajador. Son, en este sentido, más ortodoxamente políticas que las de sus colegas en otros países. Sin embargo, la perspectiva con la que lo realiza es consciente de las transformaciones acaecidas que impiden una exposición "directa" de los temas. El mismo artista dice: "El problema que plantea el título de mi libro ['Picturing the System'] es que da la impresión de que yo tengo una visión objetiva de un sistema muy complejo. Lo que impulsa en gran medida mi obra es sugerir que la práctica artística, y consecuentemente las artes visuales, está inserta en el sistema, aunque de forma trivializada y marginal. La contradicción se hace visible. El propio sistema satura mi pintura y a mí mismo -así como la representación de sí mismo-, por no mencionar la representación popular del artista o de la obra de arte" (8).

Por tanto Atkinson realiza una especie de finta para exponer en su obra las mismas contradicciones que esta representa. SU uso del collage, por ejemplo, en "Work, Wages, Prices" (1980) remite de inmediato al precedente de un Schwitters, pero ese no será el significado inmediato para un espectador no cultivado artísticamente. Sus combinaciones de forma y color se le representan más bien como cuestiones prácticas articuladas de forma insospechada. El rosa se ha conseguido con tickets de autobús, el gris con papel de envolver alimentos, y el resultado es una información de la vida diaria de un trabajador, en términos, como dice su título, de trabajo, salario y precios. Son, como dice Lippard en su texto, "estadísticas humanizadas. "Sus relatos orales y fragmentos autobiográficos son paralelos al propósito del collage de hacer visibles los mecanismos del

proceso creativo" (9).

Otro de sus recursos es presentar como parte integrante de la obra los diagramas y anotaciones con las que el artista ha elaborado los datos socioeconómicos hasta darles forma artística. Obras como "Asbestos (The Lungs of Capitalism)" (1978) utilizan también el collage, en esta ocasión formado por fragmentos de asbesto, plástico, información escrita y documentos gráficos. Se trata de una investigación visual sobre los efectos del trabajo de extracción de asbesto sobre la vida y la muerte de un hombre concreto, una "ecuación entre la vida de un trabajador y el equilibrio coste\beneficio", según el propio artista. Tanto la elección de un individuo concreto y real como la técnica del collage son estrategias contra la abstracción generalizadora de los análisis macroeconómicos del capitalismo -y del comunismo, podríamos añadir-.

La técnica del collage, como ya vimos, tiene fuertes implicaciones ideológicas. Ha sido, en forma de fotomontaje, un recurso históricamente utilizado por muchos artistas críticos. Ofrece la posibilidad de des\recomponer la realidad, que deja de ser un dato natural, inmutable. "Rechaza, asimismo, una de las marcas distintivas de la ideología: la presentación de un fragmento de la realidad como si fuera un todo" como dice Tim Rollins en el texto que acompaña al de Lippard. Un comentario del mismo Rollins puede servir como crítica específica a la obra de Atkinson, y por extensión al arte político en general: "El problema con estas obras es que el espectador viva ante ellas vicariamente la lucha de clases. EL conocimiento del mundo no puede por él mismo empujar a la gente a actuar. EL trabajo de Atkinson nos ayuda a empatizar con la lucha revolucionaria, pero ofrece pocas indicaciones sobre cómo emprenderla. Y la gente necesita de ayuda práctica para llevarla a cabo".

Es interesante comprobar cómo la obra y las reflexiones sobre ella resultan un tanto ajenas a lo que hemos visto hasta aquí. Si hemos traído a colación a Atkinson es porque representa ejemplarmente el punto de inflexión entre un arte político "confesional" -socialista-, que utiliza instrumentos de análisis ideológico que poco después serán abandonados por la generalidad de los artistas con preocupaciones socio-políticas. En cambio, su modo de afrontar la obra se ha distanciado de los usos del arte político tradicional. La ruptura del conceptual irá ahondando esta distancia encaminando las obras hacia puntos de vista más subjetivos, y por otro lado, más conscientes, como decía el propio artista, de su condición de usuarios de un lenguaje que es parte del sistema que pretende atacar.

Notas

(1) En los Estados Unidos estas cuestiones han forjado un estado de opinión que ya es objeto de análisis en obras como Cultural Wars. Documents from the recent controversies in fine arts, de Ricard Botton, New York, New Press, 1990, que recoge a través de documentos el curso de los distintos debates entre arte y poder político a partir de los hechos mencionados.

(2) V.V.A.A. The Power to Provoke, Catálogo de la Exposición en Amelie A, Wallace Gallery, New York, State University of New York, 1984, p.6.

(3) Victoria Combalía, "Una conversación con Hans Haacke", El País, 17 junio 1995.

(4) Recogido en Charles Harrison y Paul Wood, Art in Theory 1900-

1990. An Anthology of Changing Ideas, Oxford, Blackwell, 1992, p.

905.

(5) Citado en Hans Haacke. Artfairismes, Catálogo de Exposición, París, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 79.

(6) Citado en Brian Wallis ed., Hans Haacke. Unfinished Business, New York, MIT Press/The New Museum of Contemporary Art, 1985, p. 43.

(7) José Luis Brea, "El salvaje corazón del mundo", Sub Rosa, Cáceres, no. 2, 1992, p. 80, o Horacio Fernández, "Lavar los trapos sucios ¿alivia la mala conciencia?", Zehar, San Sebastián, Arteleku, 1992, no. 23, p. 3 y 4.

(8) Tysdall, C. y Nairne, S., Picturing the System. Conrad Atkinson, London, Pluto Press/I.C.A., 1981, p. 13.

(9) Lucy Lippard, "On the COntinuing education of a Public Artist", Ibidem.

2.2.6.3. MEMORIA, CONOCIMIENTO Y VIDA DIARIA SEGUN ALGUNOS ARTISTAS ESPAÑOLES

A tenor de lo expuesto anteriormente, y en claro paralelismo con el panorama internacional, también en España nos encontramos al día de hoy dos vertientes claramente diferenciadas entre los artistas "políticos" -hechas ya cuantas salvedades sean necesarias sobre el contenido de este término-. Una es la pictórica, que prolonga una larga tradición en nuestro país, aunque las obras actuales nada tienen que ver con las obras de contenido político presentes durante la dictadura franquista -a las que nos referimos en un capítulo previo-. La otra deriva del arte conceptual, el happening, Fluxus y el arte del proceso, y encuentra sus precedentes en los respectivos desarrollos de estas tendencias en la España de fines de la década de los sesenta y los primeros setenta. Y específicamente en el auge del arte conceptual que tuvo lugar durante estos años en Cataluña, más consistente y desarrollado que el del núcleo madrileño. Mientras en este último sólo podríamos referirnos a Alberto Corazón, aparte de las aventuras vanguardistas de algunos otros artistas y críticos que luego han tomado distintas direcciones, en Cataluña se dieron cita más de una docena de proyectos artísticos de interés (1). Entre todos, por lo que atañe a este estudio, nos interesa destacar un colectivo, el Grup de Treball, al que pertenecieron Torres, Muntadas y Abad. La primera noticia del Grup de Treball se produce en el marco de la exposición -la primera- de arte conceptual organizada por Cirici Pellicer en Granollers en 1971. El colectivo distribuye un panfleto que deja bien claras sus intenciones, conectando su crítica a la comercialización y transformación del arte en mercancía con la

crítica política al régimen existente. Su propósito es condenar y tratar de dismantelar la opresión que las clases dominantes ejercen a través de la cultura hegemónica y los medios de comunicación. Para ello producirán trabajos críticos que utilicen nuevos lenguajes y códigos. El grupo reunía a individuos con ocupaciones muy diversas: artistas plásticos, escritores, críticos y cineastas. La pertenencia al colectivo no significaba el anonimato de sus miembros. Así, sus componentes -los firmantes de un texto del Grup de Treball publicado en 1974 en la revista Quaderns d'Art- son: F. Abad, J. Benito, X. Franquesa, I. Julián, A. Mercader, C.H. Mor, A. Muntadas, P. Portabella, A. Ribé, M. Rovira, C. Santos, D. Selz y F. Torres. La posición política del grupo era marcadamente izquierdista -dos de sus componentes pertenecían a la Asamblea de Cataluña, la plataforma unitaria más importante de oposición política al régimen franquista-, y artísticamente no eran menos radicales. Sus presupuestos partían de la defensa del arte efímero, la participación pública y la popularización y desmitificación de la obra de arte. Sus bases teóricas podemos encontrarlas en Marx, Freud y Marcuse, así como en el fenómeno hippie, la generación beat y el movimiento estudiantil de Mayo del 68.

En 1973, en el marco de la muestra "Informació d'Art Concepte", organizada en Banyolas y en 1973 por Antoni Mercader, tiene lugar la primera presentación colectiva. Entre esta fecha y su última aparición pública, en el marco de la exposición organizada en la Fundación Miró (1977) "Vanguardia Artística y Social-Realismo en el Estado Español 1936-1976", se produjo una intensa presencia del grupo en diversas exposiciones y proyectos culturales. Sus "presentaciones artísticas" atribuían gran importancia a la información y, así, varias de sus obras se configuran como sesiones informativas o en la mera publicación de

textos. La pieza "113", por ejemplo, presentada en Terrasa Informació d'Art (1973) consistía en informar de la profesión de 113 personas detenidas por actividades antifranquistas. La última obra producida por el grupo, que apareció sin autoría por razones obvias, se titulaba "Document. Travail d'Information sur la Presse Illégale de Pays Catalans". Era la aportación del Grup de Treball a la IX Bienal de París (1975) y quedó truncada por la declaración del estado de excepción y la promulgación de la ley antiterrorista.

Los trabajos realizados como colectivo eran notablemente más radicales y políticamente determinados que los que llevaban a cabo sus miembros a título individual. La incidencia de sus actividad fue notable, aunque tuviera una breve existencia. Los textos del teórico del grupo, Antoni Mercader, la apertura a la situación del arte internacional, propiciada por Torres y Abad, y la polémica a través de la prensa con Antoni Tàpies, fueron otros tantos factores que contribuyeron a dotar su actividad de peso específico. Tal y como dijimos, otra influencia que podemos rastrear en los artistas que vamos a comentar es la de Fluxus. Y no tanto en su vertiente más provocativa y paródica, que ha sido tan bien aprovechada en España por Zaj, sino en su reconocimiento estético de comportamientos y objetos ajenos a la categoría artística.

Desde sus orígenes en 1961 su artífice, G. Maciunas y su más estrecho colaborador, H. Flynt, manifestaron que los objetivos de Fluxus no eran estéticos, sino sociales, y que para ello se constituían en un movimiento antiartístico.

Las notas más destacables de su propuesta eran las siguientes: destrucción del objeto artístico tradicional, por su carencia de función social y su circulación mercantil; oposición

a la práctica profesional del arte, a la separación de arte y vida, de productores y espectadores; oposición también a las instituciones artísticas tradicionales, en favor de las manifestaciones de la cultura popular. Su intención última era la eliminación de las bellas artes, cuyo impulso y materiales se dedicarían a fines sociales constructivos. El primer paso para conseguirlo fue declarar arte todo aquello que no se consideraba artístico (2). Debido, sin duda, a la coherencia con sus planteamientos, y a la peculiar personalidad de sus fundadores, la importancia de Fluxus ha sido minusvalorada hasta estos últimos años en beneficio de algunos de sus miembros. Aunque ni Beuys ni Vostell ni Paik han negado nunca su deuda con el movimiento, se ha tendido a atribuirles, a título personal, conceptos ya elaborados por Fluxus que luego desarrollaron ellos con lucidez. "Si el hombre pudiera experimentar el mundo, el mundo concreto que le rodea (desde la idea matemática a la materia física) del mismo modo que experimenta el arte, no habría necesidad de arte, ni de artistas, ni de elementos no productivos semejantes" (3), escribió Maciunas en 1961. Semejante planteamiento dirige la sensibilidad artística hacia lo cotidiano, impulsa a experimentar la vida real como acontecer artístico. Esa es la propuesta de Muntadas en sus primeras obras, que exploran los "subsentidos", y está presente también, a través de la elaboración de Beuys, en las de Valcárcel Medina -en ambos confluyen asimismo otras influencias: los "environments" críticos y el arte sociológico, respectivamente, por ejemplo-.

Fluxus desarrolló en los años 60 una intensa actividad centrada en conciertos y festivales que suscitaban el estupor del público asistente por su rigor antiartístico. Junto a estos, Fluxus llevó a cabo también una serie de ataques contra la "cultura seria" a base de sabotajes, piquetes y manifestaciones.

La década siguiente supuso la despolitización del movimiento. Maciunas se empeñó en la realización de utopías arquitectónicas (4) y la actividad de Fluxus se centró en celebraciones rituales, desde Fluxbodas a Fluxfunerales, bien distintos de los "acontecimientos naturales" acogidos por Fluxus en su etapa anterior. En el origen de Fluxus confluyeron Duchamp y Dadá, Cage, el circo y el utopismo urbano del situacionismo.

Un Ecologista del Paisaje Mediático

Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) representa un caso poco frecuente en nuestro país de artista plástico que ha explorado con rigor las posibilidades de las tecnologías de la imagen. A diferencia de Francesc Torres, del que hablaremos luego, Muntadas no sólo se auxilia de videos y filmaciones, sino que estos son en muchos casos el soporte único de sus obras. Pero no es un videoartista como tal. No utiliza el video como un lienzo en blanco donde plasmar su creatividad, sino como un espacio textual que desconstruir, interferir, revisar, en beneficio de una mejor comprensión de la "ecología mediática". Utilizado en ocasiones como ready made y otras como mera documentación, en todo caso su obra no se reduce a esta faceta, como trataremos de mostrar.

Muntadas comenzó su trayectoria como pintor experimental, participando en exposiciones colectivas como la titulada "Machines" (1964), en la que tomaron parte también creadores como J. Prats o el crítico A. Mercader. Sus obras sin embargo utilizaban ya assamblages, y creaban "ambientes", prefigurando lo que pocos años después sería el pleno auge del conceptual en Cataluña. En 1971 ya podemos encontrar a Muntadas entre sus más destacados practicantes. De ese año es su exposición en la

madrileña galería Vandrés, en cuyo catálogo el artista declara: "El cuadro como tal acaba su finalidad". Con esa frase, Muntadas resumía su oposición a la recepción pasiva de las obras y la mercantilización del arte como objeto. Frente a ellos opone la necesaria participación del público, y un arte "que cumpla una función educativa activa, que suscite el intercambio y despierte la creatividad latente en toda persona, lo que a su vez exige un replanteamiento en los conceptos de galería, exposición, obra artística..." (5). La participación y respuesta reclamadas trata de suscitarlas en esta ocasión a través de una exploración de lo que llama los "subsentidos". En efecto, la muestra de Vandrés consta de objetos, entornos y una profusa documentación acerca del ejercicio de dichos subsentidos. Se trata de primar en el espectador la experiencia de su entorno a través del tacto, el olfato y el gusto, cultural y estéticamente relegados respecto de la vista y el oído. Es decir, proponía con ello una subversión de la experiencia, una forma de descondicionarse en un medio social cuyos sistemas de control manipulan nuestras percepciones. Al año siguiente, en Barcelona y Nueva York, el artista trabaja en un ámbito menos íntimo de experimentación. Es el tránsito, en la terminología de Eugeni Bonet, del microentorno al macroentorno, del contacto sensorial del individuo con cosas y cuerpos, a la comunicación social en el tejido urbano. Es en esta investigación de áreas de percepción y de los medios más adecuados para testimoniar sus resultados donde Muntadas entra en contacto con la tecnología que luego se hará tan importante en su obra. Ya en la galería Vandrés había utilizado fotografías, audio y video, junto con documentos textuales. Muntadas raras veces ha realizado performances o happenings. La actividad que registran los documentos ha sido casi siempre un ejercicio privado. En todo caso, lo artístico no es la contemplación de los mismos, sino la

actividad que en ellos se desarrolla: vivencias experimentadas estéticamente en la línea de la propuesta de Fluxus.

Si en Vandrés aparecían los medios, en los Encuentros de Pamplona del año siguiente se hará presente uno de los conceptos sobre los que versará buena parte del trabajo de Muntadas a lo largo de su carrera. En una cúpula neumática montada al efecto se instalaron diversos magnetófonos, proyectores de diapositivas, aparatos de radio y televisión emitiendo toda clase de mensajes al azar, con el fin de crear un paisaje de "polución audio-visual".

La obra de Muntadas está guiada por una intención antropológica de analizar la experiencia humana de su entorno. De ahí la bifurcación que puede observarse en ella, entre la exploración del medio natural y, por otro lado, de un paisaje "mediático", ya que el artista considera que los medios de comunicación se han convertido en verdadera naturaleza. Mientras que del primer aspecto se ha ocupado en obras que van desde aquellos "entornos" de su exposición de 1971 a la "Intervención" de 1988 en el Palau de la Virreina, el segundo desarrolla, a partir de 1978, una "ecología de los media", patente en obras como "On Subjectivity" (1978), o los "Media Ecological Ads" (1982).

Mediada la década de los ochenta, se acentuará su interés por los medios de comunicación como soporte de las estrategias del poder, y en este sentido podemos citar obras como "Political Ad" (1984) o "The Board Room" (1987). En estos años Muntadas atenderá a un nuevo horizonte de preocupaciones: la reflexión sobre las instituciones artísticas como lugar de producción ideológica. Ejemplos de este aspecto son obras como "Exposición" (1985) o "Quarto do fundo" (1987), verdaderas anti-exposiciones

de arte. Este es un esquema bastante genérico de su trabajo, que nos sirve para ordenar las grandes líneas del mismo. Dentro de él hay solapamientos y discontinuidades. Esto es normal en la trayectoria de cualquier artista, pero en Muntadas obedece también a una razón específica, y es que la televisión es al mismo tiempo lenguaje y tema de su creación. Si tuviéramos que resumir los propósitos de ésta podríamos recurrir a lo que el mismo artista ha denominado una "subjetividad crítica", como medio de hacer visible lo invisible de un aspecto del entorno humano que justamente se propone como instancia objetiva, y oculta sus estrategias de manipulación. "Empecé a trabajar a partir de lo que llamo dicotomías de relación, por ejemplo objetivo\subjetivo, público\privado, interior\exterior. Estos extremos me proporcionan una estructura. Son conjuntos de estereotipos, pero yo estoy interesado en lo que queda en medio de los dos extremos. Estoy interesado en el 'entre' y el 'tras', en lo que está oculto" (6). La "frialdad" que emana de muchas de sus piezas acaso no sea producto tanto de la carga intelectual que soportan como del medio televisivo que utiliza, y de la técnica collagística, anónima, de recogida de imágenes. Lo que es innegable es la escasa presencia del autor y la falta de un esteticismo que haría sin duda más cómodo catalogar como artísticas sus obras. Porque éstas, como han señalado algunos críticos (7), plantean con más intensidad que la mayoría de las conceptuales la cuestión sobre la naturaleza de su estatuto específico ¿Qué hay de artístico en estas obras? Su mismo funcionamiento: motivos que pasaban inadvertidos son convertidos en ellas en señales que descifran sus códigos. Esto crea un nuevo espacio de carácter cognoscitivo que contemplamos estéticamente. Volvemos al principio: son una reflexión antropológica de la experiencia realizada con medios propios del arte, no de la

filosofía, al igual que se proponen tantos otros proyectos artísticos de los ochenta.

La crítica que Muntadas ha realizado de los medios de comunicación como instrumento de homogeneización cultural e ideológica en pocas de sus obras puede entenderse tan directamente como en "The last ten minutes" (1976), que confronta en tres monitores los últimos diez minutos de programación televisiva en tres países -Argentina, Brasil y Estados Unidos-, con un despliegue similar de emblemas nacionales o corporativos, últimas noticias y consignas morales. A esos diez minutos siguen imágenes de la realidad social de los tres países, para mostrar cómo ante la diversidad humana y cultural los medios suministran un horizonte cultural supuestamente compartible. EL imperialismo cultural de los medios ha sido un tema presente una y otra vez en las obras de nuestro artista. Es la motivación que subyace a experiencias como "Cadaqués Canal Local" (1974) -la primera experiencia de televisión local y comunitaria que se ha dado en España- o a "Media Sites\Media Monuments" (1982) (Fig:61). En ambos casos se intenta hacer visible el contraste entre la imagen de un lugar proporcionada por los medios de comunicación al uso - un pueblecito turístico y la monumental ciudad de Washington- y la visión que de ellos tienen sus habitantes. Muntadas trata de devolver a estos su protagonismo, frente a un modelo de desarrollo económico -el turístico- basado en la dislocación cultural y los estereotipos que enmascaran situaciones reales. En el primer caso dando la palabra -y la imagen- a los propios vecinos. En el segundo estableciendo un contraste entre el estatismo y la definición ideológica del monumento y un acontecimiento real, que contradice o erosiona el discurso del anterior. Es, en soporte tecnológico, la propuesta del conceptual



Fig: 61 MUNTADAS, "Media Sites/Media Monuments", 1982.
(Video Instalación)

de los años 70 de ofrecer un dossier informativo para que el espectador saque sus propias conclusiones. El que en este caso el medio que utiliza el artista sea el mismo que trasmite las informaciones que trata de relativizar, produce un efecto de "verdad" que aumenta su eficacia.

La crítica cultural deja paso a la directamente política en obras como "Political Ads" (1984 y nueva versión en 1988), que recoge ejemplos de publicidad de las campañas electorales norteamericanas desde 1952, lo que permite seguir la evolución de los recursos fílmicos, textuales y publicitarios desde los mismos inicios de su utilización, al servicio de la construcción de la imagen de un líder. "Between the lines" (1979) exponía un caso concreto de "manipulación" de la imagen televisiva a dos niveles, uno directo y otro metafórico. El primero mostraba a través de un video monocanal el proceso de montaje de una entrevista entre el alcalde de Boston y una periodista que representaba los intereses de las minorías de la ciudad. La conversación había durando tres horas y la televisión la había comprimido en un minuto cuarenta segundos, transformando un diálogo entre dos instancias bien informadas y capaces, en un gesto de acercamiento de la autoridad a una problemática inespecífica cuya representante se mostraba sumisa al poder. La instalación correspondiente consistía en una serie de tratamientos de la imagen televisiva -ampliaciones, fragmentaciones- que repetían conceptualmente el proceso de montaje de la entrevista, con el objeto de mostrar visualmente las posibilidades de manipulación del medio.

Muntadas trata a lo largo de su obra de mostrar cómo es imposible separar una crítica de los contenidos de una crítica del medio mismo. Así, las obras que analizan el lenguaje televisivo y sus recursos, destruyéndolos o reinterpretándolos, no deben entenderse como "experimentos" en

beneficio de la autonomía artística, sino ejercicio de desciframiento y capacitación para una lectura "liberada". Bajo estos supuestos debemos entender obras como "Media Ecological Ads." (1982), anuncios que subvierten todos los convencionalismos del marketing televisivo.

En otro orden de cosas, si repasamos la obra de Muntadas a lo largo de los ochenta comprobaremos que su perspectiva sobre el poder y sus instituciones se amplía a la arquitectura y el diseño. Consecuentemente con la disolución del poder en toda clase de instancias, se interesa por aspectos como la influencia de los líderes religiosos, la publicidad como instancia productiva y la representación como construcción de lo real. "The Board Room" (1987) (Fig:62) reproduce una típica sala para reuniones empresariales de alto nivel, con una mesa ovalada y trece sillas, en cuyas paredes cuelgan retratos de telepredicadores y de las más altas jerarquías de las religiones convencionales. En lo que sería la boca de cada uno de ellos hay instalada una pequeña pantalla de televisión que emite imágenes de sus intervenciones. Sobre las paredes se proyectan palabras extraídas de sus prédicas que, aunque procediendo de personas distintas, conforman un discurso con referentes y apelaciones comunes. EL lugar tiene connotaciones religiosas (La Última Cena) y el hermetismo característico de ese tipo de ambientes, en que se toman en la privacidad -y el secreto- decisiones de amplia repercusión pública. Se intenta así evidenciar, por un lado, la creciente interrelación entre los círculos de poder económico e ideológico y los medios de comunicación, y por otro, promover una reflexión sobre cómo se canalizan a través de medios públicos contenidos que inciden sobre los comportamientos más íntimos. En último término está la evidencia de que la liderazgo espiritual



Fig: 62 MUNTADAS, "The Board Room", 1984. (Instalación).

en la sociedad contemporánea se mantiene a través de una cuidadosa puesta en escena, comparable a la de una estrella de rock, un político o un destacado financiero.

En todos estos casos se da la contraposición entre una supuesta relación privilegiada con los problemas del hombre común y una realidad de aislamiento e ignorancia del entorno real. "Words. The Press COnference Room" (1991) trata la misma temática esta vez tomando como referencia la prensa escrita, y utilizando, en lugar de la individualización del mensaje, su cacofonía. En ambos casos un rasgo a destacar es que el trabajo de Muntadas "no se limita a estudiar el poder ejercido sobre los desfavorecidos y marginados, dado que las fuerzas y constricciones que contempla operan asimismo sobre los más poderosos. Pero sobre todo, tales fuerzas son en gran medida invisibles...y Muntadas desea que las percibamos y comprendamos" (8).

Este planteamiento es aplicable a los trabajos que Muntadas ha realizado sobre la publicidad. En la sociedad capitalista, la ideología que impera es el consumo. Su crítica es pues tan política como su ejercicio. Sobre esta cuestión el artista ha realizado una de sus obras más espectaculares, utilizando la pantalla Spectacolor de publicidad luminosa de Times Square que ya vimos como soporte de obras de Jaar y Holzer. En este caso se trata de un antianuncio titulado "This is not an advertisment" (1985) (Fig:63), cuyo contenido se limita a este mensaje y su contrario: "Esto es un anuncio", seguido de las palabras "fragmentación", "subliminal" y "velocidad", recursos que caracterizan la técnica publicitaria y la propia secuencia de Muntadas. Se trata, una vez más, de hacer visible lo oculto para que el espectador pueda ejercer más libremente su opción crítica. En el mismo sentido opera una obra como "Natures Mortes Génériques" (1987), consistente en un despliegue de envases

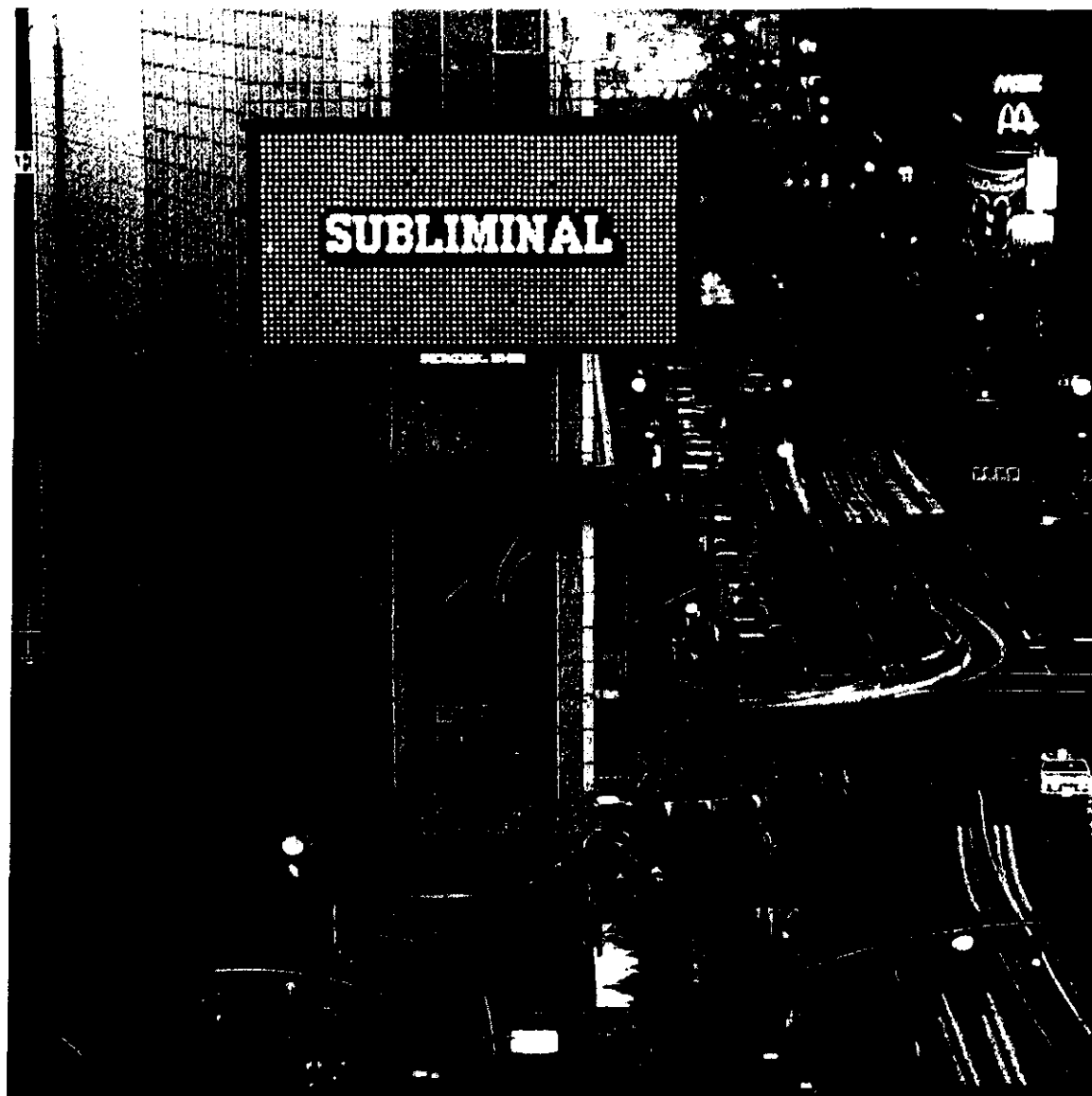


Fig: 63 MUNTADAS, "This is not an Advertisement", 1985.
(Imágenes generadas por ordenador, Times Square).

comerciales cuyas etiquetas han prescindido de todo recurso publicitario para simplemente designar su contenido. El resultado es una pieza casi minimalista en el juego de formas y volúmenes, y que desorientaba por completo al comprador -de la pieza\ del producto-. Lo cierto es que, carente de marca y recursos publicitarios, el producto, por así decirlo, dejaba de existir, como si la ausencia de referente se llevara con él lo referido. Era una forma directa de hacer patente la condición de simulacro, esa categoría que según Lyotard puebla la cultura moderna: una sucesión de copias sin original posible.

Nos referíamos antes a la arquitectura como "medio de comunicación" en que se ejerce el poder, o que conforma la comprensión de la realidad de sus usuarios. Muntadas, que desde sus primeras obras prestó una gran atención a la especificidad de los emplazamientos de sus obras, ha desarrollado luego una serie de proyectos consistentes en intervenciones en espacios determinados. Introduciendo en ellos elementos ajenos que los descontextualizan y desplazan su sentido, intenta que el edificio "hable". Cambiando nuestra percepción se perfila la intención con que fue construido, la ideología que subyace en su utilización.

Muntadas ha realizado este tipo de trabajos precisamente en espacios actualmente destinados al arte: el centro de vanguardia neoyorkino P.S.1, el Palau de la Virreina en Barcelona, el Centro de Arte Reina Sofía en Madrid o la Fundación Serralves en Oporto. En todos ellos se busca una contraposición entre el uso actual del espacio y lo que fue su destino original. Simplemente ese planteamiento ya resulta revelador, pues los actuales espacios artísticos han sido antes, frecuentemente, edificios destinados a servicios sociales, o contrariamente, sedes de familias muy

Vinculadas al poder o espacios directamente contruidos para su ejercicio. Como declaraba el propio Muntadas: "Mi obra no es la lectura 'absoluta' de un lugar. Trato de incorporar ciertos valores históricos y sociales al mismo y aprender de ello. Es parte de un proceso intelectual" (9). Este comentario se subraya algo que apuntábamos al principio: Muntadas no presenta un juicio o un testimonio acabado, sino el mismo proceso de su construcción, al que invita al espectador. "Situación" (1988), en el Reina Sofía, es un ejemplo característico de cómo plantea estas obras. Una de las salas del Museo fue despojada del acondicionamiento museográfico (que en cambio se "exhibió", en forma de fotografías de los humidificadores, termómetros, extintores, etc.). Las ventanas de la sala se dejaron abiertas, exponiendo su interior a la baja temperatura reinante, y dejando que entrara el ruido del tráfico y la vida del barrio. Se trataba con ello de descentrar lo artístico, elevando a esta categoría objetos de uso común, y "ventilando" el ambiente restringido, elitista, en que suelen mostrarse las obras de arte. La intervención disolvía lo artístico en lo real, y dejaba en el aire una pregunta pendiente: si el edificio no tenía más sentido como hospital que como museo de arte moderno.

Muntadas ha realizado obras concebidas específicamente como reflexiones sobre las instituciones artísticas, una temática muy transitada por el arte conceptual. Y típicamente conceptual era el carácter de la muestra titulada "Exposición" (Vijande, MADrid, 1985) (Fig:64). Su contenido se ceñía al título: se trataba de exponer una exposición. Es decir, de exhibir los recursos que enmarcan la obra de arte y sin embargo pertenecen a una categoría distinta. Marcos vacíos, focos que nada iluminan, proyectores que emiten luz a través de marcos de diapositivas sin película. "Una exposición en la que no hay virtualmente "obra" que vender y en

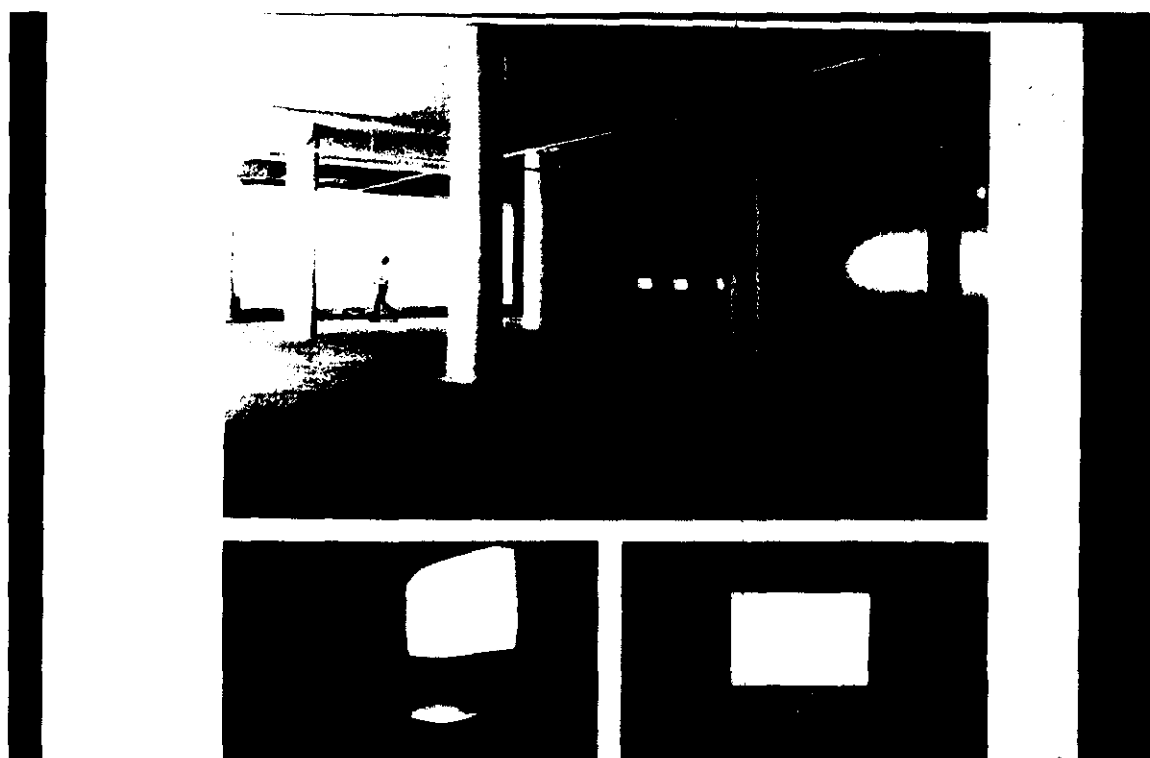


Fig: 64 MUNTADAS, Instalación Galería Fernando Vijande, 1985.

la que el vacío requiere la misma infraestructura y gastos de mantenimiento por parte de la galería" (10). Se exponía la técnica y las convenciones de cualquier exposición para llamar la atención sobre el aspecto empresarial y mercantil de las mismas. "Quarto do fundo" (1987) lleva a cabo la misma propuesta con mayor radicalidad aún: en la sala de exposiciones vacía, un monitor muestra en circuito cerrado el interior del "cuarto del fondo", un lugar al que normalmente no se accede y que se destina a oficina, almacén y espacio de montaje. Al fondo de la sala, en penumbra, podemos ver en efecto la luz que sale de esa habitación, que está clausurada por uno de los cordones habituales en estos casos. La obra remite a lo que no se ve, lo opuesto a la "exposición": lo que la sustenta y lo que esta produce: pérdidas o beneficios, trabajo manual "no artístico", obras fracasadas o depósitos seguros, referencias a las oscilaciones del gusto y del valor de cambio.

El trabajo más didáctico en este sentido es "Between the Frames" (1983), un proyecto aún incompleto compuesto por ocho capítulos dedicados a analizar a través del video las diferentes instancias que median entre el arte \ el artista y el público: marchantes, coleccionistas, galerías, museos, guías, críticos y un epílogo en que distintos artistas hablan sobre los aspectos presentados. Las imágenes han sido extraídas de entrevistas, pero se presentan fragmentadas y descontextualizadas, junto con las de otros sujetos que comparten la función aludida pero en un contexto totalmente diferente. Es, en definitiva, una visión subjetiva y crítica del artista, que no pretende analizar científicamente el tema, sino oponer a la estratificación convencional la experiencia personal, evocativa y arbitraria de una mirada que trata de descondicionarse. Es, como decíamos al

principio, un ejercicio de subjetividad crítica que combate al poder en los mismos soportes y con lenguaje idéntico al que este emplea. Ejercicio de autocapacitación y proyecto, casi podríamos llamar pedagógico, de deconstrucción de la imagen mediática, que continúa el proyecto desmitificador de los años 70 en el medio mitificador por excelencia.

El Teatro del Conocimiento

La obra de Francesc Torres (Barcelora, 1948) constituye una referencia del mayor interés al hablar del arte político contemporáneo, y no sólo en el ámbito español, sino más allá de nuestras fronteras. Prueba de ello sería tanto su presencia reiterada en cuantas exposiciones con esta tendencia se organizan en el circuito artístico internacional, como su misma singularidad, perceptible a la vista de sus creaciones. Su temprana marcha al extranjero, primero a París y luego a los Estados Unidos, en donde se asentó definitivamente a principios de los setenta, le convirtió en una cabeza de puente de importancia esencial a la hora de hacer llegar a nuestro país información de la situación artística extranjera. También marcó de forma decisiva su propia creación. En su ciudad natal recibió una formación de artista gráfico, más tarde, ya en París, fue ayudante del escultor Piotr Kowalski y entró en contacto con el grupo Support-Surfaces. Asistió a las revueltas de Mayo del 68, volvió a España a realizar su servicio militar, partió en 1972 a Nueva York y posteriormente se instaló en Chicago. Su alejamiento del país natal le ha permitido, sin duda, una visión particularmente distanciada y certera de la historia reciente de España.

La obra de Torres es extensa y compleja, y ha atravesado

fases diferenciadas en su desarrollo. Es notable, sin embargo, la permanencia de sus preocupaciones, que parecen subsistir siempre bajo tratamientos y con soluciones distintas según pasan los años. Su trayectoria puede adscribirse en general al arte conceptual de los setenta, y especialmente a su desarrollo catalán que, como vimos, se caracteriza por sus contenidos políticos. Es decir, al cuestionamiento del estatus de los lenguajes artísticos -y a través suyo- se añade una crítica neta de las instituciones sociales, los hábitos mentales, cívicos y políticos. En sus obras de los años 70 podemos señalar también la influencia del arte del proceso y la performance, y en la etapa siguiente, de los "ambientes" de Kienholz y Vostell. Dos rasgos característicos de sus obras son la progresiva integración de sofisticadas tecnologías, y el hecho de que la suya no sea una práctica artística que pueda tener lugar en el estudio previamente a su exhibición. Son siempre obras producidas y consumidas en el mismo lugar, tan difíciles de trasladar como de vender. Torres considera -y por razones no tanto prácticas como ideológicas- que debe ser el Museo, un espacio público con una misión didáctica, el lugar idóneo para su exhibición.

Dado que Torres siempre ha manifestado un interés mayor por el contenido y el discurso de sus obras que por su plasmación formal (no desdeña la perspectiva artística, pero no es el eje de sus obras) parece imprescindible conocer cuáles son las preocupaciones que informan éstas. Torres concibe la obra como el punto de partida de una reflexión, tanto suya como del espectador -y al servicio de su logro se concibe la obra-. En una extensa entrevista mantenida con J.V. Aliaga y J.M. Cortés (11) exponía algunas claves teóricas del mayor interés. Una de ellas bien podría explicar el objetivo de sus piezas: "nada es perceptible

hasta que se tiene el modelo o la metáfora que nos permite verlo. La cultura no es sino la acumulación de modelos de percepción y organización de la realidad y de los comportamientos que dichos modelos generan. Estudiando la cultura de esta manera no es difícil establecer relaciones entre distintas categorías modélicas". Torres elabora así planteamientos teóricos que si no son completamente originales, sí constituyen aplicaciones o actualizaciones inéditas. Su cuestionamiento del poder no es doctrinario, sino que se enfoca hacia sus estrategias universales. Es, por tanto, una reflexión más ideológica que política. La dimensión que aporta el arte a este planteamiento es la respuesta emocional del espectador, que no se produciría ante una mera exposición intelectual. Decíamos más arriba que los temas tratados por Torres son los mismos desde el inicio de su trayectoria. Un esquema que nos servirá para ordenar sus obras podría resumirlos en torno a estas problemáticas: la memoria histórica y la personal, la "arqueología del cerebro", el azar como factor del orden político, las relaciones entre guerra-negocio, guerra-deporte y velocidad, arte-política, la sociedad de la información y el factor azar como determinante político.

Las obras de Torres consisten habitualmente en la confluencia de un elaborado contenido teórico y una serie de objetos que actúan a modo de catalizador de éste. Objetos que en la mayoría de los casos aluden a un determinado suceso o situación, que el artista ha extraído de la realidad como si se tratara de un "événement trouvé": "en unos casos el hallazgo dicta el contenido y la estrategia formal de la pieza, en otros, el concepto, la tesis de la pieza, existe independientemente del material en que tomará cuerpo" (12). Se da, pues, una suerte de apropiación duchampiana de objetos antropológicos y un reduccionismo totémico de la realidad para hacerla

psicológicamente aprehensible. En muchas ocasiones -en el Torres maduro, a partir de los primeros ochenta- sus obras son una especie de escenografía de ideas, un decorado en el que es el propio espectador quien actúa al participar del proceso cognitivo que la obra propone. Este tipo de obras, las más características de su autor, derivan de los llamados "ambientes" o "environments" que Kaprow comienza a desarrollar a finales de la década de los 50. Eran el resultado de una progresiva complejización de los "assamblages", transformados en lugares en los que penetrar, no ya meros objetos. Junto a una tendencia neodadaísta del "ambiente", apareció otra cercana al pop, que terminaría por producir obras realistas y comprometidas políticamente. E. Kienholz y Wolf Vostell recorren ese trayecto. En "ambientes" como "Chewing-gum Thermoelectrique" (1970). "Desastres" (1972), Vostell aprovecha técnicas del happening y de Fluxus para ampliar el principio del collage "A través de la simultaneidad y confrontación de fragmentos de la realidad diferentes y hasta contradictorios socialmente, el espectador descubre analogías y situaciones que le hacen reflexionar estéticamente sobre la realidad histórica" (13). En España, artistas como Tino Calabuig o Javier Morrás han realizado obras ("Los Desastres de la Paz", 1974 y "Serie España", 1973, respectivamente) que se sitúan en esa línea del "ambiente" de corte realista-crítico. La influencia de Vostell, que desde hace varias décadas reside en nuestro país, sobre todos ellos será una de las de mayor peso. En el caso de Torres, cuyos "ambientes" integran objetos manufacturados y artefactos de su propia creación, podemos rastrear la inspiración del "assamblage" original.

A partir de 1975 cuando Torres comenzó a explorar los fenómenos culturales y políticos como condicionantes de la

personalidad. "Almost like sleeping" (1975) puede leerse como una especie de "exorcización laica y racional de los fantasmas de la adolescencia y la dictadura"(14). A ambos lados de un Torres que se muerde las uñas en sueños, pueden contemplantse los retratos de su abuelo y del general Franco. Una grabación emite, en un ángulo de la habitación, frases escuchadas por Torres a lo largo de su vida. La obra con que participa Torres en la Bienal de Venecia de 1976 se titulaba "La construcción de la matriz", un espacio en penumbra en que aparecía un montículo de tierra rodeado de casquillos de bala, y en el que se proyectaba la imagen de un hombre en posición fetal. A ambos lados, un ejemplar del Manifiesto Comunista y El Evangelio según San Juan. Sobre el montículo, unas tijeras aludiendo al nacimiento de una vida, cuyo desenlace conducirá a la tierra.. En una y otra obras se plantea el peso de instancias culturales o personales complementarias en influencia y capacidad de formación de una personalidad. ¿Hasta qué punto ésta viene determinada por lo innato, o por lo subconsciente, o más bien por programas ideológicos determinantes? La reflexión no se centra tanto en el contenido de éstos como en su valoración. Y esa preocupación seguirá presente a través de obras de 'ambiente' como 'Accidente" (1977), "La cabeza del dragón" (1981) o "La dura limusina" (1983). Memoria histórica por un lado, bases biológicas-psicológicas versus cultura serán las dos líneas principales de su trabajo, que evoluciona desde un interés por cómo su memoria personal está inscrita y determinada por factores externos, a ocuparse de la memoria histórica como experiencia colectiva.

La cuestión de la memoria histórica obsesiona a Torres. No en balde considera que "la disección del pasado puede iluminar e informar el presente para garantizar así un futuro. La amnesia histórica es atractiva y peligrosa cuando se la confunde con, o

se la cree necesaria para, la estabilidad política de un país. En un lugar como España, la amnesia histórica sólo favorece a los responsables de una historia reciente que cambió de signo hace tan sólo cuatro días"(15). Las obras que tocan más específicamente este tema son "Amnesia i Memória" (1968), "Regiones residuales", (1978), "Plus Ultra" (1988) y "Cincuenta lluvias" (1993).

Partiendo de la concepción de que la conciencia histórica es esencialmente iconográfica, las obras de Torres tratan de ser, en sus propias palabras, "parajes intelectuales donde la objetividad del hecho histórico se confunde con el mito". Es decir, trata de impresionar la sensibilidad del espectador a través de imágenes concretas que le remiten más allá del acontecer histórico del que se ha extraído, constituidas ya en "emblemas" específicos. Las reiteradas alusiones a la Guerra Civil española deben así entenderse, no como un ejercicio de nostalgia o idealización de un hecho histórico, sino para aprovechar su fuerte aureola mítica y su carácter de conflicto ideológico, psicológico y cultural en beneficio de las tesis defendidas en cada caso.

Aludíamos también a la relación biología cultura, lo que denominábamos en nuestra clasificación "arqueología del cerebro". Aunque ya se había ocupado de esta cuestión en "Repetition of the novelty" (1977), su representación más lograda se da en la serie de cuatro piezas inspiradas en la lectura de Paul McLean: "The head of Dragon (1981), "Air Strip" (1982), "Tough limo" (1983) y "Clauswitz Classroom" (1984). Este neurólogo propuso una división del cerebro en tres estratos evolutivos, el más primitivo de los cuales se denomina Complejo R, por sus analogías con el cerebro de un reptil. A través suyo se determinan pautas de comportamiento propias de los reptiles: territorialización,

agresión, prácticas rituales, identificación de jefes, parada nupcial... Dado que muchas de ellas son características del comportamiento humano en el terreno militar, político y burocrático, Torres lo utilizó como inspiración para unas obras que reflexionaban sobre el condicionamiento innato, cognitivo, de las ideologías de poder. La crítica que anteriormente había realizado el artista sobre la represión presente en el socialismo de estado burocrático y el capitalismo multinacional, encuentra ahora su base en un impulso atávico y sumergido, en una fosilización de los primeros estadios de la conciencia. Con ello Torres no trata ni de plantear una explicación reduccionista ni de justificar determinados comportamientos. Es, de nuevo, un "modelo de interpretación", que ofrece esta vez un punto de vista inédito, distanciado y escéptico.

¿Cuál es la plasmación material de estos supuestos? Veamos por ejemplo "Tough limo" (Fig:65) ("Limusina dura"). En un espacio repleto de sillas a modo de auditorio avanza, derribando las primeras filas, la maqueta de un tanque a escala natural. A través de las ventanillas abiertas en su carrocería pueden vislumbrarse, a modo de tripulación, cinco iguanas vivas. Una pantalla de video y un castillo de naipes completaban la escena. Se trata pues de una instalación que utiliza los recursos del collage para transmitirnos una impresión lo más cercana posible a una experiencia real. La amenaza militar sobre un auditorio indefenso, dirigida aquella por una materialización del Complejo Reptil. Los rasgos formales de esta obra son representativos de la generalidad del trabajo de Torres, la mezcla de lo real (las iguanas) con lo ficticio (el tanque), la tecnología de la imagen y la construcción de escenas cuyas dimensiones y espectacularidad no pueden dejar indiferente al espectador.

Una de sus obras más ambiciosas es sin duda "Belchite/South

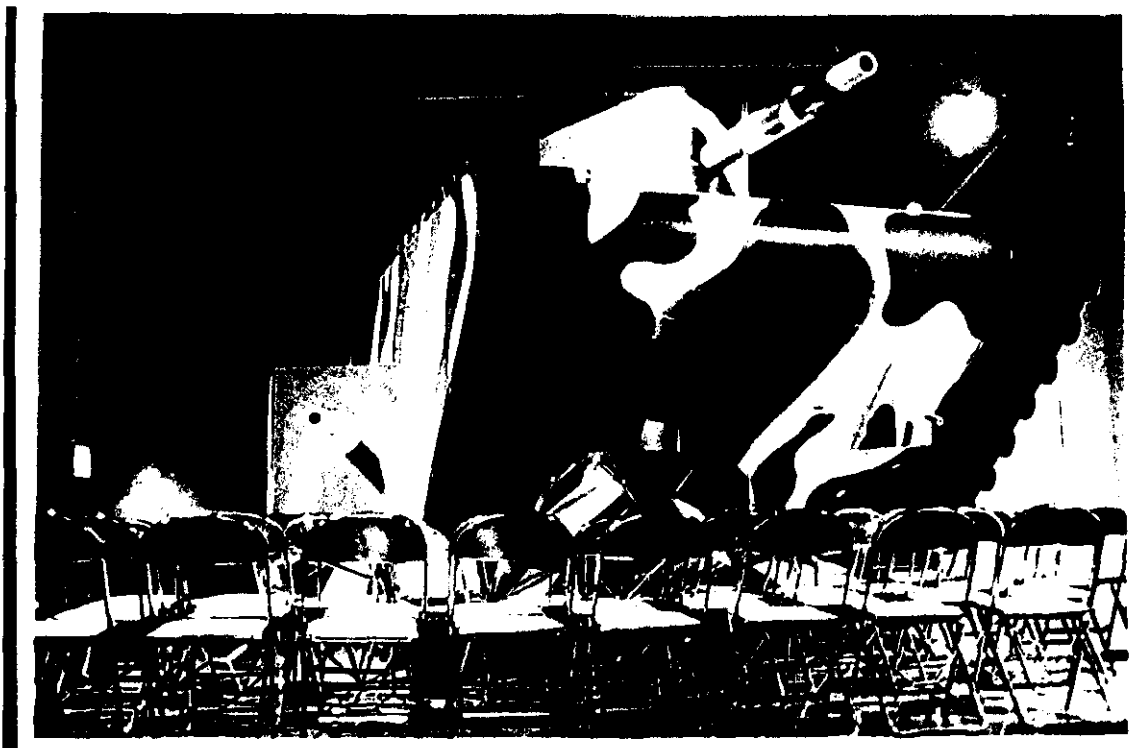


Fig: 65 FRANCESC TORRES, "Tough Limo", 1983. (Instalación).

Bronx (un paisaje transcultural y transhistórico)" (1988) (Fig:66). Torres escogió dos escenarios urbanos semidestruidos, uno a causa de los bombardeos republicanos en el curso de la Guerra Civil española, el otro a causa de la degradación social, los incendios provocados por los especuladores y la falta de asistencia de la administración. Torres levantó para su instalación seis edificios directamente inspirados en las ruinas de los auténticos, y junto a ellos, una cancha de baloncesto, todos ellos con un tamaño que impedía tomarlos por reproducciones. Esparció una serie de elementos reales (monitores, muebles, un coche, armas...) para crear con todo ello una escena que -tomando la definición de Ernst Fischer- provoque un avivamiento de la conciencia en quienquiera que se enfrente a ella. Torres se propone mostrar plásticamente la tesis de Clauswitz de que la guerra es política por otros medios. Pues si bien Belchite es el resultado de una guerra civil declarada, no lo es menos el Bronx, cuyo deterioro, por cierto, ha sido determinado en buena parte por la construcción de una autopista que partió el barrio en dos -según Torres las autopistas norteamericanas de los años 50 y 60 estaban proyectadas fundamentalmente como vías militares de desplazamiento- (16). Cualquier nación, socialista o capitalista, que viva con el estigma de una desigualdad social a gran escala está ejerciendo una masiva acción violenta sobre los ciudadanos. Sus beneficiarios son las clases dominantes y los señores de la guerra, y frente a ellos aparece la figura del joven baloncestista y el soldado para recordarnos que son precisamente los jóvenes el grupo social que sufrirá las consecuencias del enfrentamiento de forma más directa. La estrategia con la que Torres aborda las relaciones entre guerra y economía es semejante

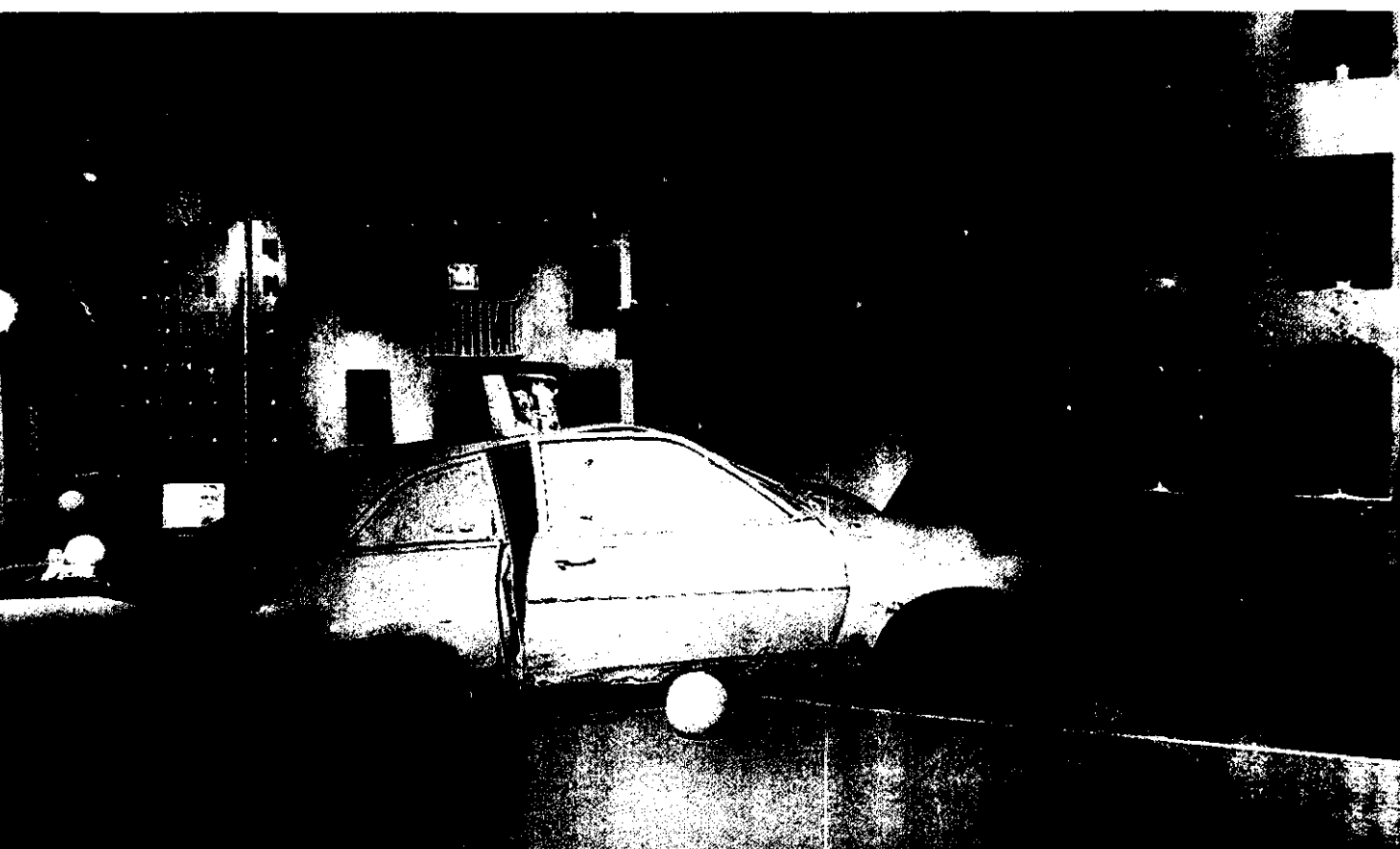


Fig: 66 FRANCESC TORRES, "Belchite/South Bronx a Trans-Cultural and Trans-Historical Land Scape", 1988. (Instalación).

a la que utiliza para enunciar las que descubre entre guerra y deporte, o guerra y negocios, considerando siempre los segundos términos del par como preparativos o desarrollos "blandos" y aceptables de las intenciones que mueven al primero. La conexiones que hace explícitas Torres entre lo militar y lo deportivo en obras como "Dromos Indiana" (1989), "The dictatorship of swiftness" (1986) o "Siegestalle" toman como centro de su inspiración el tema de la velocidad, un elemento clave tanto del deporte como del desarrollo de las técnicas militares.

Para terminar, y por su significación en esta investigación, nos referiremos a una obra de 1982 titulada "Fields of action" (Fig:67). Se trata en definitiva de hacer visible la convicción de que el desarrollo artístico no existe aislado de la esfera política, y aún más allá, de los vínculos existentes entre el arte y la guerra -a la que no es casual que se haya atribuido muchas veces un "arte militar"- . En los años cincuenta la estrategia de los servicios de información norteamericanos encontraron en el expresionismo abstracto de la escuela de Nueva York un elemento cultural que podían oponer a la rigidez del arte realista que se practicaba en el bloque soviético. Este es un episodio bien conocido de instrumentalización de un movimiento artístico con fines políticos -que en nuestro país encuentra ciertas similitudes en la promoción internacional del informalismo auspiciada desde el Ministerio de Asuntos Exteriores en plena dictadura franquista- (17). Sin embargo Torres amplía y agudiza esa interrelación. En la instalación podemos contemplar un jeep montado sobre cuatro monitores en lugar de ruedas, en los que se proyectan documentos históricos y sociales del periodo. El automóvil está pintado de manera que se asemeja a los lienzos de Pollock. Un monitor en el lugar de la rueda de repuesto ofrece



Fig: 67 FRANCESC TORRES, "Field of Action", 1982.
(Instalación).

imágenes de dos hombres desnudos caminando hasta chocar, intentando desplazar al otro. Alrededor del jeep, cuatro grandes paneles reproducen diferentes tipos de camuflaje militar como el utilizado en la Segunda Guerra Mundial. No de otra cosa trata la pieza: mostrar cómo el arte sirve para enmascarar los objetivos políticos -los objetos militares, en el caso concreto-. Se establece también un paralelismo entre el gran arte, que se cuelga en los museos, y el que permite que los equipos militares pasen desapercibidos, es decir, se hace explícito el continuum que conecta ámbitos que la ideología dominante se esfuerza por mostrar como diferenciados.

Otros muchos temas y obras quedan pendientes, porque la trayectoria de Torres es ya larga, y a pesar del marcado contenido crítico de sus piezas, ha encontrado una excelente acogida en el ámbito museístico. Lo que nos interesa subrayar antes de pasar a hablar de otros artistas es que Torres ha conseguido tematizar cuestiones que anteriormente pertenecían sin duda alguna a disciplinas teóricas -psicología, filosofía- lo que resulta coherente con su convicción de que es en lo cultural donde debe darse la lucha contra la hegemonía. Formalmente ha articulado una obra cuyos contenidos novedosos se plasman a través de un lenguaje que no lo es menos, como queriendo hacerse eco de aquél momento de la vanguardia soviética en que forma y contenidos fueron igualmente progresistas. Sin embargo, a su obra pueden hacérsele también algunas críticas. La más evidente es una reflexión sobre la eficacia, si no la contradicción, entre un proyecto que busca alterar o revelar los mecanismos del poder y una ejecución que indiscutiblemente se alía con él, tanto por el uso de una tecnología punta que es patrimonio de este como por los presupuestos de sus obras como, finalmente, por utilizar un

leguaje que precisa de una sofisticada formación para su desciframiento. Las obras de Torres, a pesar de su fuerte contenido simbólico y su sofisticada elaboración formal fallan, a nuestro juicio, en el mismo planteamiento que realizan de los temas tratados. Algunos críticos las han achacado un excesivo didactismo, pero en ocasiones el problema no es tanto que sean didácticas, sino que lo que nos enseñan lo sabemos perfectamente de antemano. Se da una desproporción entonces entre la grandilocuencia de la obra y el contenido de la misma, que en esta relación acaba por parecer banal. Y entonces la cuestión ya no es que estamos ante obras intrascendentes, sino que éstas reducen y trivializan el tema de que tratan. Al producirnos menos emociones que la realidad en que se inspiran, la superficializan y la convierten en mero espectáculo.

Alegorías del Saber

La obra y la trayectoria personal de Francesc Abad (Tarrasa, 1942) tienen en común con la de Torres varios aspectos que interesa destacar. No sólo ambos pertenecieron en su día al mencionado Grup del Treball, compartiendo por tanto una práctica artística, la conceptual, muy localizada y específica en la España de aquellos años, sino que su evolución ha seguido caminos en cierto modo paralelos. Abad ha discurrido desde un marcado interés por cuestiones políticas, creando obras críticas con el régimen franquista, a una preocupación más orientada a cuestiones teóricas. Si bien en el caso de Torres su propia evolución le llevó del comentario político a una reflexión más amplia sobre el poder y la ideología, Abad ha ensanchado aún más el marco de sus preocupaciones. Más que hacia la ideología se ha inclinado hacia cuestiones filosóficas: la producción del conocimiento, la

formación de la sociedad, la misma formación del saber humano, y una intención aún más característica, relacionar con la obra de arte cuestiones estrictamente científicas. La temprana estancia de ambos artistas en los Estados Unidos, que influyó poderosamente en su trabajo artístico, fue sin duda un factor que en caso de Torres le acercó al conocimiento de las tecnologías de la imagen que han caracterizado su obra. En el caso de Abad esa influencia no ha tenido una repercusión formal, sino intelectual, sin la sofisticación técnica de Torres, y por otro lado ha seguido centrada en la cultura española y europea, no como en el caso de Torres, que tiene numerosas referencias a la cultura y la historia norteamericana.

La obra de Abad, según sus propias declaraciones, ha cambiado mucho de materiales pero poco en conceptos. Ha evolucionado también, como dijimos, de ser un revulsivo social, a una meditación cultural. En lo formal puede diferenciarse una primera etapa de declarado desinterés por los aspectos estéticos, y otra, a partir de fines de los setenta, en que la obra depura y cuida su ejecución para mejor lograr una comunicación sensible con el espectador. Equilibrando la carga reflexiva con un planteamiento estético más elaborado, logra mejor lo que para Abad sigue siendo el propósito de su obra: la crítica y la toma de conciencia. Pero ahora lo logra de una forma más sutil y quizá más profunda, no enfrenta al espectador a acontecimientos concretos e individuales, sino a un corpus de sugerencias que le obliguen a pensar. En este sentido existe una especie de coherencia interna entre la elección que Abad ha hecho de lenguaje y temática. A la vista de esta última parece evidente que Abad no se inclinó por la obra de arte "desmaterializada", por el arte conceptual, con un mero afán de innovación artística.

Más bien se trataría de utilizar un planteamiento artístico que considera la materia y la forma como meros residuos de un proceso mental para hablarnos a través suyos de esos procesos. El conocimiento y la transmisión de la cultura están tematizados en una obra que, ella misma, se constituye en ejercicio de aquellos. La propia "dureza" de este tipo de obras tiene también una justificación: "Encontrar el fundamento para realizar una crítica a la sociedad y la cultura, cuando el mismo pensamiento ha quedado reducido a un proceso industrial sometido a la economía de mercado, deja al atrabajo artístico sólo el camino de ser crítico y pesimista, en el sentido de que la nostalgia, anhelo) no puede existir. Es necesario apartarse de la sociedad para criticarla -porque esta sólo busca la estimulación inmediata-. Es necesario, pues, interiorizarse para buscar una proyección de sentido, buscar ese silencio cuando hasta incluso la palabra está manipulada" (18). En definitiva, la obra de Abad se constituye como un proyecto epistemológico, como una gnoseología elaborada desde el discurso artístico que cuenta con abundantes apoyos teóricos y textuales.

Un rasgo a destacar en el trabajo de Abad es la importancia del documento como parte integrante de la obra de arte. En lugar del objeto artístico tradicional con su carga emocional de obra única, que circula como mercancía de disfrute pasivo, el arte conceptual incorpora elementos que exigen del espectador una decidida actividad. Dado que el mismo documento propuesto materializa un proceso mental del artista, su recepción implica la continuidad de éste en el espectador. "La propuesta final sería la desaparición de los polos creador - espectador... abogando por la socialización de la creación no sólo en el sentido de una reversibilidad, sino de una reciprocidad. Pero esta es una propuesta potencial ..." (19). Es en todo caso, la

propuesta de Alberto Corazón en obras como "La Paloma. Homenaje a Picasso". (1972) y otras muchas de ese año y el siguiente, que se configuraron como "dossiers" en los que Corazón reúne las más diversas informaciones sobre el asunto elegido -"Propuesta para una iconografía popular (Documento 12)" o "Plaza Mayor, análisis de un espacio", resultado de un trabajo en equipo-. En un texto que alcanzó cierta repercusión en aquellos años, Corazón exponía puntos de vista sobre la creación artística, que cimentaron el tipo de obra que él realizaba, y que convienen también perfectamente a la de Abad: "El objetivo del arte sigue siendo el de aprender, analizar, expresar y modificar la configuración de la realidad" (20). Hay un propósito político en esta labor de información y es el de ofrecer una visión diferente de la realidad de la que circula a través de los medios de comunicación al uso, una labor de desmitificación muy característica de los proyectos artísticos de la década de los setenta y que se perpetúa en la obra de varios de los artistas de este capítulo - Muntadas y Valcarcel Medina, sobre todo-.

Abad comenzó su labor artística como pintor y escultor en la segunda mitad de los años sesenta, y fue tras su viaje a Estados Unidos en 1972 y su colaboración con el Grup de Treball cuando se decantó hacia un trabajo conceptual cuyos contenidos fueron inicialmente políticos, para luego ocuparse de la desalienación del cuerpo humano y de la naturaleza. Su "Homenatge a l'hom del carrer" (1977), "Crònica d'una situació" (1977) y "La ciutat, dos aspects, dues problemàtiques" (1976) son obras organizadas sobre una densa y abundante documentación -fotografías, textos- con las que trata de llamar la atención sobre la represión del franquismo y las condiciones de vida en la ciudad. "Les setrillers" (1978) es un trabajo de deconstrucción plástica e

ideológica del Monumento a los Caídos del bando nacional en la Guerra Civil. Junto con diapositivas, planos, información sobre sus promotores y el proceso de edificación, se invitaba a los espectadores a dejar constancia de sus opiniones. Por su complejidad y variedad de medios esta obra marca un giro no sólo temático, sino formal, en su trayectoria. En ese mismo año, efectivamente, Abad comienza a ampliar el marco de sus críticas y sus lenguajes. Ya no tratará sólo de la dura situación política, y así aparece "Degradació de la natura", un precoz alegato -en España- contra la urbanización incontrolada. La dimensión plástica de la obra se logra a través de una serie de combinaciones de tierra y asfalto, acompañadas, como siempre, por datos, a la manera de un reportaje. Ese interés de Abad por la naturaleza y sus materiales ha estado presente en el resto de su obra. Desde sus "Trabajos con los cuatro elementos" de 1972 a "La Torre de l'Angel" (1980-85) (Fig:68). En esta última pieza realiza una especie de clasificación, o toma de muestras, de elementos naturales, conformando una colección de cajas en cuyos compartimentos se colocan fotografías, fragmentos de madera, piedra, hojas, etc. Hay un aspecto estético que recuerda a Cornell, y otro que, más que evocarnos lo que pudiera ser la mesa de trabajo de Angel Ferrant, parece la precaución de quien guarda testimonios de un mundo próximo a desaparecer. "Material humá" (1980) es, definitivamente, una obra distinta a las cronológicamente anteriores. Es su primer intento de relacionar arte y ciencia, con un tratamiento estético voluntariamente pobre pero que utiliza gran variedad de soportes. La obra del artista maduro parece arrancar de esta fecha, de la reflexión sobre el saber que está en la base de "Material Humá", y su análisis sobre la impronta que la filosofía, la antropología y la ciencia dejan en la formación del espíritu humano.

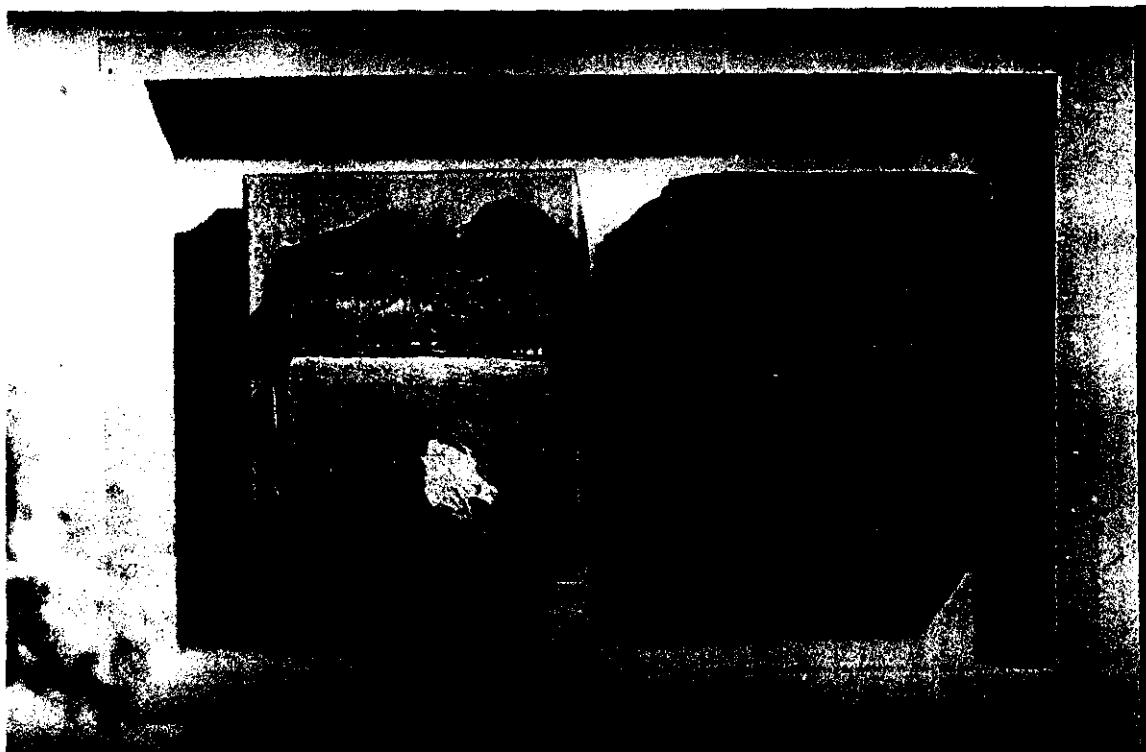


Fig: 68 FRANCESC ABAD, "Object-Natura. Serie La Torre de L'Angel", 1980-85. Objeto.

"Entropía", de 1984, es ya una obra típica de Frances Abad, una de las más complejas y completas. Cuenta con nueve piezas diferenciadas, cada una de ellas significativa de un ámbito temático distinto. Fragmentación que traslada a la obra la misma desintegración de nuestra cultura: el arte, la ecología, la política, la sociología. Los títulos de las distintas piezas son bien expresivos: "Zeitgeist", "Sapere Aude", "Concert-conversació", "Paisatge urbà no.2", "Paisatge urbà no.3", "Paisatge natural-Paisatge artificial", "El fet artístic", "Memoria". Como va a ser habitual, los medios empleados son varios y heterogéneos: fotografía, objetos, video, textos, etc. La cita de Wagensberg integrada en "El fet artístic" explicita la intención que guía la obra de Abad: 'La necesidad del acto artístico es un miedo atávico que nos impulsa a buscar un cómo para conocer un qué' (21). Es decir, Abad no pretende presentar con sus piezas la respuesta a una pregunta formulada por el artista o por la sociedad, más bien crea las condiciones más adecuadas para plantearla. Y esas condiciones son, en primer lugar, la complejidad. Por eso utiliza tanta variedad de medios y referencias. Se trata de realizar un "bricolage de ideas" hurgando en cajones disciplinariamente estancos, de forma que la frase de un escritor ilumina la de un científico, y ambas proporcionan una visión insólita de un objeto o un documento sociológico. Quizá el argumento que atraviesa toda su obra, que la significa por encima de los distintos temas es precisamente ese alegato contra la separación de esferas característica del proyecto ilustrado: "no es necesario renunciar a la perfección en cualquier terreno en beneficio de un equilibrio y un desarrollo continuados"(22). La frase de Mumford es una crítica implícita a los programas que, en cualquier orden, desprecian como medios lo

que para los interesados acaso sean sus propios fines.

"L'esperit de l'utopia" (1988) abunda en la estrategia citacionista, utilizando esta vez sentencias pragmáticas tanto propias como ajenas, que aparecen bordadas en lino sobre lienzos de algodón. Barbara Krüger, Jenny Holzer o L. Weiner son otros tantos artistas contemporáneos que han hecho del texto el protagonista de su obra plástica, en una actitud característica de nuestro tiempo -recordemos también las frases, en este caso pronunciadas, que formaban parte de "Almost like sleeping" de Francesc Torres-. En el caso de Abad, su reiterada utilización funciona como medio para erosionar la "originalidad" de sus obras -el propio artista ha dicho en alguna ocasión que él se limita a ordenar el azar-. Más que de apropiacionismo debemos hablar de asimilación. En todo caso, se trata de una aportación intelectual, que no compele ni intercala, como las de las norteamericanas mencionadas. Las frases del propio Abad: "Esperanza cotidiana-injusticia permanente", "Lo importante no es lo que se dice, sino lo que se hace y lo que se es" (23), trasluce un escepticismo muy característico, pesimismo en algunas ocasiones, que se trasluce a lo largo de toda su obra.

Nos referiremos ahora a una exposición de 1988, "Dinosaures. Perturbacions irrversibles" (Fig:69) que utiliza una referencia que empezaba a estar de moda y que Abad recoge para referirse al propio ser humano. Abad creó en la sala de la Caixa de Pensions una instalación de carácter escenográfico tanto por la iluminación como por el decorado. El núcleo de la muestra fingía el contexto museístico: preservados por un cordón se exponían dos gaviotas disecadas, simbolizando la capacidad de adaptación a las condiciones adversas; una maqueta del Arca de Noé, representando un lugar mítico de refugio; un aparato de televisión, emblema de la alienación humana y finalmente, la huella de un dinosaurio. En



Fig: 69 FRANCESC ABAD, "Dinosaures. Pertorbacions Irreversibles", 1987. (Instalación).

paredes opuestas se mostraba la similitud entre el cuello de un dinosaurio y el cilindro de un cañón. Un texto de Schrödinger, por su parte, ofrecía unas reflexiones sobre las posibilidades de evolución de la especie humana. El ambiente creado estaba a medio camino entre el museo de Ciencias Naturales y el de Arte, el tipo de espacios que crea Abad, en que todos los elementos confluyen en un testimonio cultural indiferenciado. El espectador tendrá que construir él mismo el significado de la obra a partir de las piezas. Para ello habrá de tener en cuenta que gaviotas y dinosaurios están presentes en la instalación como alegorías de modo que no han de interpretarse conforme a su estatuto natural, sino como encarnación de conceptos muy determinados. Sin embargo esa alegoría no es de lectura universal -podríamos pensar en las gaviotas como símbolos de libertad, en lugar de adaptabilidad, como propone Abad-. La determinación de su significado se produce en el contexto de la obra, en la relación estructural de sus elementos. Idéntica estrategia utiliza Torres en un buen número de sus obras.

Los datos visuales nos proporcionan una equivalencia entre el armamento natural del dinosaurio y el artificial del hombre. Por otra parte se expone el monitor de televisión como el resto -como resto es la huella- de lo que pudiera ser un estadio evolutivo superado. Y las gaviotas, que logran sobrevivir en condiciones muy adversas, junto al Arca como advertencia de la dificultad de adaptarse del género humano. No hay una direccionalidad en la propuesta, y el espectador extrae de ella tanto un sentido de amenaza general a su especie como un estímulo para desarrollar cualidades que le permitan sobrevivir a los cambios de su medio. Su medio -el nuestro- es por cierto no sólo el natural sino el tecnológico, cuyo máximo desarrollo, como les

sucedió a los dinosaurios con su formidable envergadura, puede desembocar en una fragilidad extrema si cambian las condiciones del medio.

La última obra que comentaremos es también la última que Abad ha presentado. "La línea de Portbou" (1991) es el final de un proyecto en torno a la figura de Walter Benjamin, que abarca obras anteriores como "Parany" (1986) que fue una metáfora del saber como viaje, y "Spuren" (1988) (Fig:70), y se relaciona con la gran instalación marselesa "Blocbaux" (1988) (Fig:71), que aludía a la emigración de muchos intelectuales europeos ante el avance del nazismo. Los hechos que rodean la muerte de Benjamin, huído del París tomado por los nazis y en tránsito hacia Marsella, desde donde partiría a Estados Unidos para ponerse a salvo, son bien conocidos. Su suicidio en Portbou, tras ser descubierto por las autoridades, ponía punto final a un viaje en el que uno de los más lúcidos intelectuales europeos de entreguerras no tuvo por compañía más que sus maletas -dichas- cargadas de manuscritos. La instalación representa la línea fronteriza, fotografías y documentos de los lugares que probablemente recorrió en ese último viaje y del montón de tierra que se afirma fue su tumba. La ejecución es particularmente limpia, sin estridencias, respetuosa y tal vez excesivamente didáctica. Pero el mensaje de la obra es sin duda pesimista, o al menos negativo para el modo de entender el mundo que Benjamin representaba. El pensamiento moderno, que confía en la razón humana y en la revolución tecnológica como un proceso liberador parecen destruidos por fuerzas que ellos mismos han desencadenado. El monumento fúnebre en que se constituye la obra de Abad es no sólo un homenaje a Benjamin, sino una aplicación del proyecto general del artista de introducir una crítica humanista en la cultura de la obra de arte. Podríamos utilizar

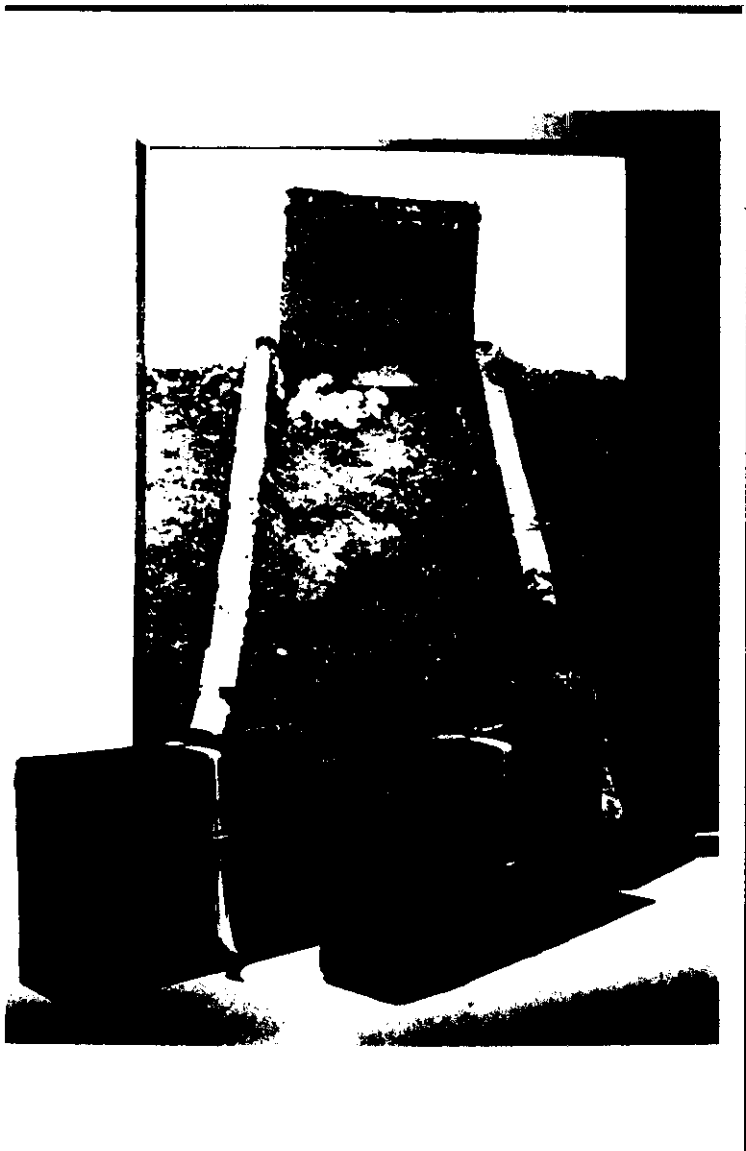


Fig: 70 FRANCESC ABAD, "Spuren", 1988. (Instalación).



Fig: 71 FRANCESC ABAD, "Blocblaus. Historias paralelas", 1988.
(Instalación).

palabras del mismo Benjamin para comentarlo: "Uno de los principales objetivos de la obra de arte es generar demandas que aún no está en condiciones de satisfacer" (24) la tesis del artista ya expuesta en obras anteriores: el pensamiento tiene el valor de la existencia.

Una Pintura Política

Juan Ugalde (Bilbao, 1958) es, dentro del conjunto de artistas españoles cuya obra gira en torno a preocupaciones sociopolíticas, uno de los pocos que utilizan soportes tan tradicionales como el lienzo y los pinceles. Bien es verdad que con un carácter innovador y explorando un camino muy personal. Es inevitable relacionar su obra con la de Patricia Gadea, con la que formó parte del colectivo Estrujenbank, cuya plástica fue una prolongación -o un laboratorio- del trabajo de ambos. Las intenciones que animan su obra -y es preciso subrayar la intencionalidad, pues sus cuadros están puestos al servicio de ella- son las mismas que las de Estrujenbank, que ya hemos desarrollado en su lugar. La obra de Ugalde podría situarse en la línea de una figuración expresionista y popular, incorporando personajes y escenarios del cómic en sus cuadros. Si bien en un primer momento se trataba de elementos aislados y bien definidos, ha evolucionado hacia una progresiva integración y acarreo de materiales muy distantes. A finales de la década de los ochenta utilizaba ya fotografías y postales para contruir collages, y su obra se hacía explícitamente crítica con la sociedad y la política nacionales.

Y sin embargo venía siendo crítica con el arte moderno desde sus inicios. Hasta 1988 la pintura de Ugalde se reconoce en un

neoexpresionismo de colores exaltados y factura cutre, y en ocasiones también puede verse una clara influencia surrealista. Pero ya entonces el pintor introducía elementos que no podían ser más disonantes: en un rostro dalinianamente deformado aparecía un personaje de tebeo instalado en la boca, o eran los propios personajes de Ibañez los que se descoyuntaban en composiciones geométricas o surrealizantes ("Japi-Japi con Picasso", 1988). Ugalde se apropiaba sin ningún respeto de la tradición pictórica para utilizarla a su antojo, y además incluía junto a ella elementos sacados del kitsch, o de la cultura popular -los Picapiedra-, logrando resultados irónicos y desconcertantes. En su exposición de la madrileña Galería Buades, en 1989, Ugalde mostró un repertorio de motivos y estilos muy dispares: acrílicos que simulaban dibujos, composiciones abstractas, paisajes de calendario (Fig:72), dibujos de ordenador, etc. Sin embargo todos ellos estaban presentados como si de carteles anunciadores se tratara, la campaña de promoción de algo llamado "Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general", y por tanto parecía que hubiéramos considerado apresuradamente su estatuto de obra de arte, cuando no eran sino imágenes de una campaña publicitaria (Fig:73). Así pues, "Estrujenbank" fue inicialmente un recurso conceptual del pintor, y aunque se enriqueció visual y, sobre todo, teóricamente al convertirse en un proyecto colectivo, cabe señalar que la coletilla "Hojalatería y Pintura en General" describe perfectamente la complejidad del trabajo de Ugalde desde aquellos años. El pintor parecía haber sacrificado un posible estilo personal a una deriva que todo lo intentaba, renunciaba a inventar y simplemente recogía, combinaba e interfería lenguajes ya existentes. Pero no se trataba de un ejercicio más del apropiacionismo tan en boga por entonces. Ugalde trasmutaba los estilos prestados y sobre todo nos obligaba a contemplarlos en un



ESTRUJENBANK

Hojalateria y pintura en general.

Fig: 72 JUAN UGALDE, "Paisaje (rayos X)", 1989, (Acr/lienzo

LA OPCION QUE LE DA MAS % DE INTERES



Algo que probablemente no le hayan ofrecido hasta ahora.

LO INTELIGENTE ES QUE ESTRUJENBANK LE DA MAS.

La firma Estrujenbank fue ideada en marzo de 1988 por Juan Ugalde, y se presentó por primera vez en la feria de Basilea de este año, en el stand de la galería Buades. En septiembre de 1989 se constituye como estructura empresarial con un importante capital social, siendo sus principales accionistas: Patricia Gadea, Mariano Lozano, Dionisio Cañas y Juan Ugalde.

TRAMOS REMUNERADOS

Decorativo	11%
Social	11'5%
Político	11'75%
Cultural	12'5%

Así puede tener la seguridad de que en cada momento, usted obtiene una alta rentabilidad.

LA CUENTA ESTRUJENBANK NUNCA LE DEJARA EN NUMEROS ROJOS.

Por su específica estructura empresarial en el panorama artístico, Estrujenbank hojalatería y pintura en general define su postura al margen del concepto histórico del artista individual. Y considera que sólo la colaboración y unión de individualidades hace posible un desarrollo artístico mínimamente digno para la existencia dentro del organigrama de la sociedad actual.

UN PLANTEAMIENTO TAN INTELIGENTE COMO SU OBJETIVO.

Estrujenbank hojalatería y pintura en general tiene por objetivo la sublimación del entorno cotidiano como punto de partida para distintas operaciones de carácter sociodecorativopolítico-cultural.

Infórmese en cualquiera de nuestras
oficinas o llamando al 91-2390169 ó 91-8900219.



Ganamos cuando usted gana.

Fig: 73 ESTRUJENBANK, Hoja de promoción, 1990.

contexto que cambiaba por completo su sentido. Parecía convertirlos en objetos de un marketing peculiar, con el que el artista dejaba claro que en lugar de querer transformar el mundo con el arte, prefería que el arte se transformara en fuente de ingresos. Porque a pesar de su pretensión de aparecer como carteles, estaba claro que se trataba de obras únicas, obras de arte que para librarse, o poner en evidencia, su servidumbre al mercado, se apropiaban de los recursos de este y eran al mismo tiempo el producto anunciado y su anuncio.

En 1990 se presentó en la galería Xavier Fiol, de Valencia, la primera exposición de Estrujenbank ya convertido en colectivo. Las obras expuestas, vistas retrospectivamente, constituyen el eslabón entre las creaciones de nuestro pintor hasta ese momento y lo que sería su obra posterior, en la que su lenguaje alcanza toda la plenitud. Se trata de grandes formatos con una composición constante: un acrílico que ocupa dos tercios del espacio y a su lado una fotografía y una postal enmarcadas por separado. Podría decirse que estamos ante una operación de adición de elementos disjuntos. En adelante Juan Ugalde como pintor individual, exploraría la posibilidad de multiplicarlos. Multiplicar quiere decir "integrarlos", obtener de ellos un producto superior a la mera acumulación de sus cualidades individuales.

Lo logra recurriendo a un complejo juego de perspectivas que el propio Ugalde ha definido humorísticamente como perspectiva satélite-renacentista, cabeza abajo, condensated perspective, punki-renacentista y lírico-postal. Se trata, en definitiva, de lograr fundir en un continuum pictórico el collage de fotografía-pincelada-postal. Y no a la manera de un David Salle, en cuyos cuadros las interferencias obligan a bruscos saltos de lectura.

Ante los lienzos de Ugalde siempre tenemos la sensación de estar contemplando una escena única "agujereada" o "ensanchada" para que nuestra mirada pueda acceder a detalles o a vistas de conjunto. Esa tensión visual es el trasunto de otra: la que opone lo particular a lo general, lo local a lo universal.

Las peculiares composiciones de Ugalde, en las que la fotografía en blanco y negro de una gruta acoge una laguna pintada junto a la que se alza la postal de un bloque de apartamentos coronada por un burro ("Gruta con sardinera y burro mirando por un telescopio", 1994) (Fig:74) es un ejercicio de perspectiva moral, además de la arriesgada ejecución de otra pictórica. Se trata de desjerarquizar la mirada, de obligar al espectador a una gimnasia visual de enfoque y desenfoque a través de los planos del cuadro. Pero también a una operación de desciframiento del sentido que en cada plano se nos va revelando. "Pato y piscina" (1992), o "Así lo ves tú" (1992) son ejemplos aún más evidentes de ese intento. Porque ¿qué es lo real? ¿el descampado de la fotografía? ¿o es que el personaje pintado sueña con ella? ¿es más real el sueño que quien sueña? ¿son los sueños los que producen soñadores, y no al revés, como creíamos? En otro orden de cosas, lo que entendemos es también cómo la sociedad urbana conforma los sueños y las pesadillas de sus habitantes.

La crítica de las jerarquías está también en el origen del fervor con el que Ugalde ha tomado siempre motivos de la cultura popular para sus obras. El propio pintor, en su catálogo de Buades cita a Paul Virilio: "Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que uno no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía esencial que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan sólo



Fig: 74 JUAN UGALDE, "Gruta con sardinera y burro mirando por un telescopio", 1994. (T.M./lienzo).

una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia" (25). Es importante contar con este tipo de referencias para comprender en toda su dimensión la apuesta de Ugalde no ya sólo por lo popular, sino por lo cutre. El propio Estrujenbank actuaba bajo presupuestos semejantes. Un pasaje de Bar McCarthy's, la novela inédita de Dionisio Cañas, integrante de Estrujenbank, argumenta esta elección: "El gran arte, la literatura, el buen gusto, nos alejan cada vez más de una realidad sentida auténticamente con nosotros. Estoy cansado del Ser, la Nada, lo Bello, lo Sublime (...) Un paseo solitario por los suburbios, una taberna, un bar, donde se han colocado los objetos más ordinarios como si fueran obras de arte en un museo para borrachos" (26).

A nuestro juicio, sin embargo, la reivindicación de una cultura distinta a la consagrada no es sólo un deseo de autenticidad. Pone de manifiesto la radical desconfianza en esa cultura sofisticada tan inútil a la hora de ayudar al hombre a interpretar el mundo, a la hora de protegerle de lo peor de sí mismo o de ofrecer resistencia a los excesos del orden social. No es por tanto elegir el mal gusto como ampliación temática o mera reivindicación de lo marginado, sino como crítica frontal a un buen gusto que se ha demostrado no ir acompañado de bondades en otros órdenes. Porque las escenas de los cuadros de Ugalde son precisamente un recorrido por los sectores más "feos" no ya del arte, sino de la sociedad que le produce.

Mendigos, cementerios de automóviles, agobiantes edificios de viviendas. Frente al esteticismo de la pintura española predominante, Ugalde elige una temática "cutre" para realizar cuadros desordenados y de una característica "suciedad" en la factura, trasunto de las disfunciones de la sociedad que critican. Algún comentario ha señalado las influencias posibles

de una tradicional visión negra de España en la temática de sus cuadros (27). La observación es interesante porque subraya el realismo de los cuadros de Ugalde. En efecto, en sus lienzos, que con frecuencia se interpretan como construcciones surrealistas, lo onírico brilla por su ausencia. Es verdad que se mezclan tiempos y espacios, planos y grados de definición. Pero no en aras de lo imaginario, sino de la más precisa aprehensión de lo real.

El cuadro es caótico y arbitrario porque así es nuestra experiencia de la realidad, si lo consideramos con sinceridad. Esta es la tesis de Fernando Huici (28), que confirman las declaraciones del propio pintor: "Estoy empeñado en que lo que hago lo pueda entender hasta la portera, otra cosa es que le guste o lo deteste. Es una de las premisas que me he marcado... usar un lenguaje absolutamente comprensible para cualquiera" (29). Y lo que sin duda entenderá -aunque acaso no le guste- es que se critica en ellos lo que los medios elogian como progreso, y más concretamente: la especulación inmobiliaria, el aislamiento de la clase política, las desigualdades sociales. La cultura popular, la taberna, lo cutre, se presentan como formas de resistencia a una cultura elitista cuyo objetivo ideológico es la homogeneización y sujeción de las conciencias. Se trata, como en la campaña "I LOVE ANALFABETISMO" de Estrujembank que ya comentamos, de proponer la ignorancia -una cierta ignorancia- como única posibilidad de escapar subrepticamente a un sistema que parece omnipotente.

Se hace aquí inevitable volver a referirnos al Kitsch. Lo hicimos con motivo de las instalaciones o "assamblages" de Paloma Navares, pero en el caso de Gadea, Estrujembank y del propio Ugalde cobra un sentido distinto. Pocas descripciones del Kitsch tan ácidas como la que proponían las líneas de Dionisio Cañas

citadas más arriba: "los objetos más vulgares colgados como si fueran obras de arte en un museo para borrachos". El escritor es perfectamente consciente de lo que está viendo, y sin embargo lo prefiere a esos que podríamos llamar los valores más elevados de la cultura. Dejando de lado su personal escepticismo, en el comentario está presente la repugnancia por una cultura y un arte alejados de la realidad y la emoción. Ugalde, en la última cita mostraba su deseo de hacer un arte inteligible por todos. El proyecto de la vanguardia no es ajeno a ese oscurecimiento de la obra de arte y su alienación del espectador no cultivado: está en su origen. Greenberg veía en el lenguaje vanguardista una posibilidad de resistir a la politización de la obra de arte, a diferencia del Kitsch, proclive éste como ya señalara Broch a convertirse en un arte con mensaje. De este modo parecería obvio que Ugalde o sus compañeros volvieran al Kitsch para comunicar con él su crítica socio-política. Sin embargo el Kitsch no es en sus obras tanto un recurso cuanto un tema. O un guiño que advierte al espectador que el cuadro le atañe, participa de la vida social, no es un ejercicio formalista endogámico. En todo caso, llegados a este punto, debemos constatar la distancia entre la sociedad en que Broch o Greenberg escribían sus críticas al Kitsch y la nuestra, como ya señalamos en el capítulo sobre el arte postmoderno. Lo que en su época representaba el Kitsch, una mera imitación de la obra de arte, carente del poder de significación que ésta despliega gracias a su sintaxis particular (30), no es ahora un elemento diferencial. Ni es indiscutible su siguiente aseveración: "No hay nuevo acto formativo en el sistema de imitación". De hecho buena parte del arte moderno, desde el pop, viene alimentándose de imitaciones y repeticiones. La propuesta de Ugalde parece más bien aceptar el Kistch como un

signo de nuestro tiempo y nuestra realidad social. Un dato más que manejar, aunque se sienta particularmente interesado en él por su carácter resistente a la alta cultura.

Arte y Vida Diaria

Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937) es un artista silencioso. Y no porque su obra deje a nadie indiferente: pocas entre sus contemporáneas suscitan reacciones tan intensas del público, cuando no es el propio artista el que impide que sean contempladas pasivamente. Es silencioso porque la radicalidad de su creación ha dificultado, hasta hacerla a veces imposible, su asimilación por el sistema artístico, su misma consideración de obra de arte. Este comentario resulta casi increíble a las alturas que estamos, de vuelta de todas las vanguardias, testigos del apetito omnívoro de la institución arte, que ha sido capaz de colgar en el Museo las burlas al Museo, y de vender la misma negación de la mercancía ¿En qué estriba pues lo inasimilable de esta obra?

La trayectoria de Valcárcel comenzó en el estricto terreno pictórico de la modernidad, creando obras de tipo objetivo y constructivo y, en 1968, ambientes o "lugares", como los llamó el artista (31), en nada distintos a lo que hoy día consideramos "instalaciones". A partir de entonces, y en exposiciones sucesivas, fue integrando aspectos de arte procesual y música, en relación con obras plásticas convencionales. Su participación en los Encuentros de Pamplona, en 1972, con una obra monumental de tipo constructivo, que recibió una contundente respuesta popular, marcó el punto de inflexión de su concepción del hecho artístico. En adelante rechaza la exposición autoritaria de una gama diversa de objetos, para plantearse en términos muy distintos la relación

del público y la obra, y la producción de esta misma.

Valcárcel realiza a partir de este momento un tipo de obras cercanas al llamado "arte sociológico" al que nos referimos en el apartado internacional de este capítulo, aunque, como veremos, con una temática muchas veces completamente distinta. Es, en todo caso, un arte de participación, con contenidos heterodoxos, en unos casos más cerca de la provocación -y en este sentido también podríamos pensar en Fluxus y en Zaj- y en otros con un sentido político claro. Se trata simplemente de convertir al público en coautor de la obra. Este no siempre será consciente de estar participando en una obra de arte, al menos del tipo de arte que le resulta familiar.

Es el caso, por ejemplo, del "Homenaje a Salvador Allende" (1973), en que Valcárcel solicitaba de los transeúntes una firma como muestra de simpatía con el político chileno. Pero no les pedía que firmaran con su nombre, sino con el de Allende, y el resultado fue un gran pliego de firmas de diversas personas que fueron, por un momento, el Presidente.

En 1976 realizó en Buenos Aires, Montevideo y Sao Paulo, otros trabajos participativos. "136 Manzanas de Asunción" era un recorrido en que Valcárcel pedía ser acompañado a dar una vuelta a la manzana charlando (una persona por manzana) a través de la capital paraguaya. En Brasil confeccionó "El Diccionario de la Gente" (Fig:75), un trabajo consistente en pedir a diversas personas que le escribieran una palabra en portugués que fuera útil a un recién llegado ignorante del idioma. Con todas ellas confeccionó un catálogo alfabético que incluía las repeticiones, y proporcionaba un motivo de reflexión sobre lo que el público pensaba que podían ser las necesidades básicas de un individuo desplazado. En 1977 Valcárcel es invitado por la Caja de Ahorros de Albacete y Murcia a realizar una exposición en la ciudad de

Sou um artista estrangeiro em visita ao Brasil. Nada se
de português e ficar-lhe-ia muito grato se me escre
vesse neste cartão uma palavra qualquer de seu idioma

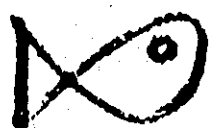
 PEIXE

Fig: 75 ISIDORO VALCARCEL MEDINA, "El diccionario de la gente",
1976. (Encuesta).

Alicante. Valcárcel la recorre la mañana previa a la inauguración solicitando de unos y de otros a quienes encuentra, piezas para su inminente apertura, ya que él -el artista- no tiene qué exponer. A quienes le ofrecieron alguna -y fueron muchos- les invita a asistir a la muestra.

Como vemos, se plantean dos orientaciones en estos trabajos. Una está dirigida a crear en el público sorpresa y curiosidad, a provocar en él una reflexión sobre sus costumbres, su entorno y sobre las relaciones sociales habituales. La obra, en todo caso, no busca un resultado, la verificación de tal o cuál hipótesis, sino la mera interacción social. De hecho, incluso la falta de respuesta de los interpelados no sería motivo del fracaso de la obra: esta consistiría entonces en esa no respuesta. Otras obras, como veíamos, se centran en el cuestionamiento del estatuto de la obra de arte y del propio artista. Valcárcel considera inseparables el arte y la vida: "El arte no es más que una acción permanente de consciencia y responsabilidad, digna de vivirse como una elección previa de nuestra condición incuestionable de hombres y mujeres.... El arte debe practicarse, a mi modo de ver, sin tan siquiera la meta de ser artista - ¡porque ya se es artista!-. Otra cosa huele a artista en ejercicio, con carnet" (32).

La insistencia beuysiana acerca de las capacidades creativas innatas en todos los seres humanos pocas veces ha sido propugnada con tanta convicción como por Valcárcel. Aún antes de la mencionada experiencia alicantina había habido otras: en 1973, comenta al respecto de su exposición en la madrileña galería Seiquer: "Presenté la intención de ofrecer al público aquella oportunidad, que yo recibía tan solo por pertenecer a una cierta entidad profesional...Es decir, una cosa del tipo: Valcárcel

Medina le ofrece el espacio y el tiempo de su exposición para aquella actividad o propuesta que usted considere oportuno hacer patente en los márgenes pertenecientes al arte o que pudieran pertenecer a él" (33). En idéntico sentido podemos entender la propuesta que en 1990 ofrece a sus alumnos del Taller de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes madrileño: "Entiéndase que este no es un Taller para aspirantes a artistas en el sentido mítico del término, sino un curso indiscriminado para vivir artísticamente. Los méritos del aspirante no son los concretos del trabajo digno y consistente, sino una voluntad de estar, personal y consciente". El trabajo artístico pues, se desprofesionaliza, dejando de ser cuestión de aptitud para ser de actitud. La última de sus obras, "I.V.M. Oficina de Gestión", parte de estos supuestos. La oficina fue un despacho de atención al público que permaneció abierto a lo largo de un mes en el invierno de 1994 en la madrileña galería Fúcares. En ella se atendía todo tipo de asuntos, con tal de que requirieran una manipulación de ideas más que de materiales. Las consultas planteadas abarcaban los temas más diversos y no se limitaban, desde luego, a cuestiones artísticas. Sin embargo, la "memoria" o propuesta realizada por Valcárcel para cada una de ellas era un ejercicio de creatividad práctica, encaminada a la resolución del problema. Es inevitable referirse a Beuys de nuevo, y a sus clases en la Kunstacademie de Düsseldorf, en que la materia de que era profesor, escultura, comprendía, coherentemente con su concepto de ésta, todos los aspectos relativos a la vida privada y pública que proponían sus alumnos (34). Se trataba pues de una "escultura social" -o mejor, "plástica social"- derivada de su "concepto ampliado del arte". Para Beuys todo ser humano es un artista, no en el sentido de ser capaz de producir obras de arte convencionales, sino de llevar a cabo una vida creativa (35). En

Beuys la "plástica social" tiene una dimensión política expresa, la construcción de un cierto organismo social, que está ausente del trabajo de Valcárcel. Este, de manera característica, limita al mínimo la teorización sobre su obra y sus implicaciones. Ese silencio, no precisamente duchampiano, nos parece parte de su propuesta artística, que nunca enfatiza los rasgos de sus obras como algo distinto de una vida atenta y creativa.

"Todos somos artistas", y también "todo es arte". Fórmulas que, a la inversa, podrían entenderse como la negación de que existan artistas o arte identificables como tales. Pero no es esa la posición de Valcárcel. El distingue claramente lo creativo de lo rutinario, diferencia el arte como resistencia a una homogeneización del comportamiento y a la indiferencia de la sociedad ante ciertas situaciones.

Es dentro de esta particular concepción del hecho artístico como debemos entender las obras más estrictamente "políticas" de Valcárcel. "¿Mailing es mail-art?" (1992) se plantea como una crítica, pero también como un acto de boicot efectivo, y una vía de acción frente al asedio a la intimidad que desarrolla la publicidad. A lo largo de 1992 Valcárcel respondió a todas y cada una de las misivas publicitarias que encontraba en su buzón. Analizaba el contenido de las mismas y las cuestionaba en sus mismos términos. Es decir, no exigía en primera instancia que dejaran de escribirle -eso vendría después- sino que intentaba entablar una correspondencia llevando a la empresa anunciante al extremo de sus contradicciones. El resultado, en todo caso, ponía en evidencia la incapacidad de ésta para satisfacer de modo personalizado y atento, tal y como aparentaba hacerlo en la carta inicial, las demandas de sus clientes potenciales. En 1994 desarrolló una obra titulada "Acción informativa. Recabar

información de un organismo público", respondiendo a una invitación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía para un programa de manifestaciones artísticas titulado precisamente "La Acción". Con este objeto, Valcárcel solicitó del correspondiente departamento del Museo información sobre las Exposiciones Temporales celebradas en el mismo. Concretamente solicitaba los datos referentes a fechas, superficie, coste de la exposición, coste del catálogo, opciones de patrocinio y partidas de patrocinio. A partir de ahí tiene lugar un intercambio de cartas y comunicaciones que concluyen con una carta del artista al Defensor del Pueblo -dos días antes de la fecha prevista para su intervención- en vista de que a lo largo de los dos meses de trámites ha conseguido poco más que las fechas de dichas exposiciones. Las cartas de Valcárcel a las distintas instancias a las que le fueron remitiendo sucesivamente exponen con firmeza el derecho que le asiste para conocer todos estos datos, derecho amparado taxativamente por el artículo 105.b de la Constitución: "La ley regulará el acceso de los ciudadanos a los archivos y registros administrativos, salvo en lo que afecte a la seguridad y defensa del Estado, la averiguación de los delitos y la intimidad de las personal". La carta dirigida el 29 de octubre de 1994 al director del MNCARS, argumentando jurídicamente sus demandas, es un alegato contra la indiferencia y hermetismo de la Administración ante los ciudadanos. En vista de todo lo anterior, la "acción" de Valcárcel consistió en entregar a los asistentes una documentación pormenorizada del proceso, lo que, como anteriormente hemos expuesto, no constituye en modo alguno el fracaso del proyecto, sino uno de sus posibles resultados. La obra de Valcárcel nos recuerda de inmediato a otras de Haacke, en que revelaba la estructura de patrocinio de un Museo, o las del propio Grup de Treball, que participó en la Dokumenta de Kassel

de 1973 exponiendo los datos de los ingresos por venta de obras de los artistas invitados durante un cierto periodo de tiempo. En todos estos casos se trataba de revelar las relaciones entre dos esferas que la cultura moderna siempre presenta separadas: el arte y las finanzas. Mostrándolas se pone de relieve el carácter ideológico de la pretendida autonomía del arte respecto de condicionamientos sociales. En el caso que tratamos, el curso de los acontecimientos dió como resultado que la obra se orientara de manera no prevista, pero igualmente eficaz como ejemplo de la falta de transparencia del sistema en que se inscribe la exhibición de las obras.

En 1990, reponiendo a la invitación de Javier Maderuelo para organizar una muestra de instalaciones con el título "Madrid. Espacio de Interferencias", Valcárcel realiza una de sus obras más radicales. "Sin Título" (Fig:76) consiste en un espacio organizado como un pequeño comedor con tres mesas, en el que a lo largo de los dos meses y medio que durará la exposición, se servirá la comida que cada uno de esos días se reparta en diversos comedores de caridad de la ciudad -datos que se proporcionaban en la correspondiente carcel- . Es decir, cada día se colocarán nuevos menús, calientes, impregnando con su aroma la sala de exposiciones, como muestra incontestable de que existe la miseria, la caridad -o la asistencia social- pero sin un solo comentario o incitación a la acción.

Las reacciones de los espectadores, como cabe suponer, fueron muy variadas, básicamente de tres tipos: los que creían que se habían equivocado de lugar, los que se sentían burlados y los que simpatizaban con el contenido de la obra. En conversación privada mantenida con el artista, este hacía las siguientes reflexiones, ampliables al conjunto de su obra: "Realizo estas



Fig: 76 ISIDORO VALCARCEL MEDINA, "Sin Título", 1990.

acciones con decidido espíritu artístico, aunque sus resultados se sitúan en otro campo. Comparten la intención de toda obra de arte: ser un revulsivo. Planteando este tipo de acciones como obras de arte puedo acceder a un medio y un público que me interesan. Y si quieren puedo discutir con ellos si es arte o no, y defenderé que lo es encarnizadamente. Lo que no pueden discutir es que de lo que habla la obra exista. Eso es innegable, y mi obra lo prueba".

Un rasgo de la mayoría de las obras de Valcárcel es la intensa entrega personal que necesitan para llevarse a cabo. La definición de la obra crea un marco de obligaciones que el artista cumple estrictamente. Estas quedan integradas en la vida diaria del artista, que se ve transformada por la obra. Esta no es nunca, en el caso de Valcárcel, didáctica, pero acaso sea autodidáctica.

Vamos ahora a referirnos a lo que el artista llama "Arquitectura Prematura" (Fig:77 y 78). Entre 1984 y 1991 realizó una serie de planos impecables, detallados, de proyectos arquitectónicos como "Torre para Suicidas" (1984), "Edificio para parados" (1984), "Salvar el pueblo de Riaño" (1985), "Okupa y resiste" (1987), "Aparcamiento Universal" (1988), "Edificio Torpe (para oficinas)" (1988), "Cárcel del Pueblo" (1989), etc. Bastará explicar en qué consisten algunos de ellos para captar la filosofía del conjunto. El proyecto para salvar el pueblo de Riaño suponía una "solución" que permitiera tanto la construcción de la presa como la supervivencia del antiguo caserio, proporcionando además un medio de vida a sus habitantes. Consistía en la creación alrededor del núcleo urbano de una muralla ciclópea, circular, que se alzaría como una tobera las decenas de metros suficientes como asomar sobre la superficie de las aguas. El pueblo quedaría así intacto, bien es verdad que en

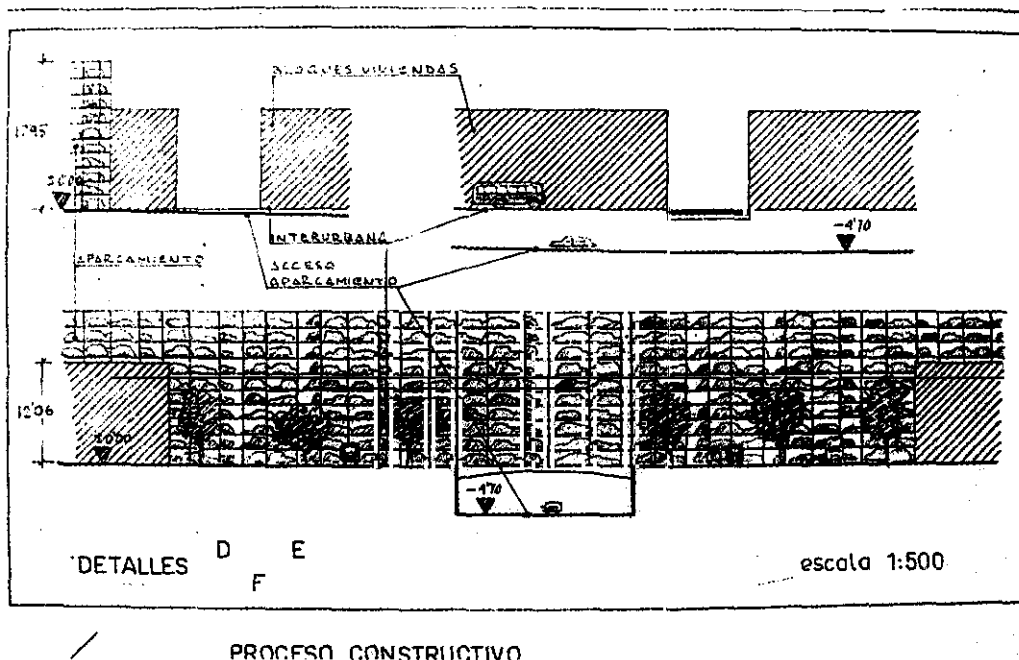


Fig: 77 ISIDORO VALCARCEL MEDINA, Plano de "Aparcamiento Universal", 1989.

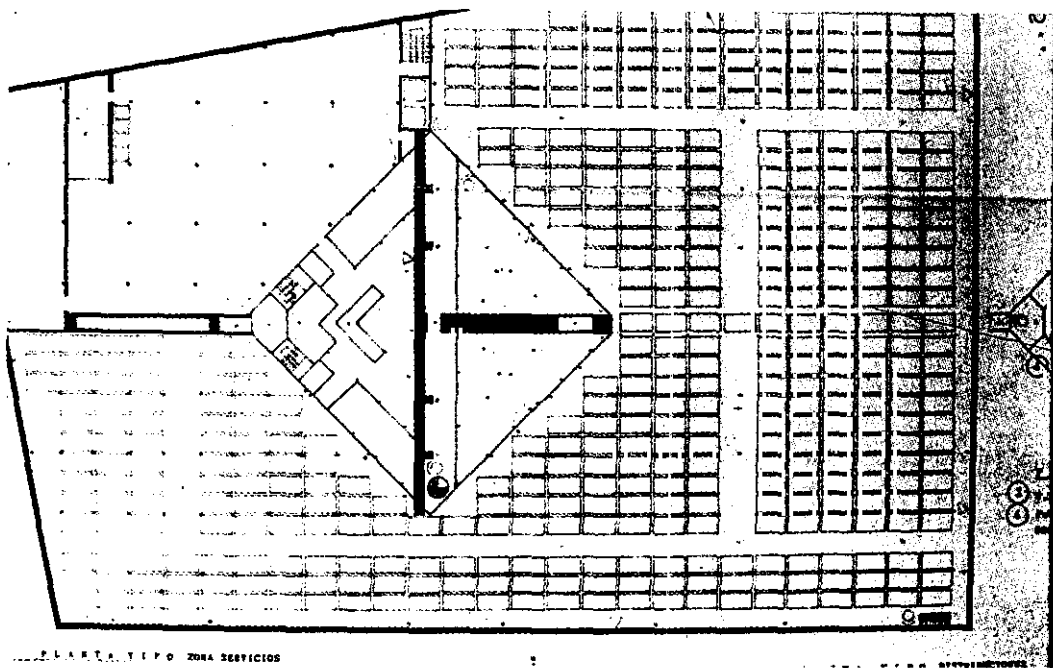


Fig: 78 ISIDORO VALCARCEL MEDINA, Plano de "Edificio Torpe (para oficinas)", 1992.

el fondo de un cilindro que reduciría la luz solar de manera notable. Un sistema de ascensores hasta un embarcadero, y un puente hasta la orilla permitirían su comunicación con el exterior y la disposición de una flota de pesca. "Cárcel del pueblo" acude a solucionar la creciente demanda de escondrijos donde mantener a secuestrados por causas políticas. Se trata de una casa de pisos convencional, salvo que en varias viviendas se han diseñado "zulos", perfectamente camuflados, para tal efecto. "Aparcamiento Universal" es una urbanización en que los edificios destinados a aparcamiento dejan a las viviendas un espacio marginal y secundario. "Colonia de chabolas" propone unos módulos fabricados con los mismos materiales que las chabolas ya existentes, pero perfectamente diseñados para solucionar las necesidades básicas de aislamiento, calor y abastecimientos.

Nadie puede negar la utilidad de estas propuestas, que no hacen sino ofrecer soluciones realistas -todas son perfectamente viables desde el punto de vista técnico- a problemas sociales. Sabemos sin embargo que son inaceptables para quienes se ocupan de resolverlos. ¿Porque los resuelven? No tanto por eso como porque los expondrían en toda su crudeza. Ejecutarlos sería admitir el fracaso de un orden social y económico que permite -si no alienta- que tengan lugar. No son utopías, bastaría su construcción para que comprobáramos su realismo y eficacia. Su planteamiento es el mismo que el del "Vehículo para los sin hogar" de Wodiczko. Son arquitecturas imposibles precisamente por su imperiosa necesidad. Si Valcárcel los denomina "arquitectura prematura" es porque están planteadas en un tiempo de mentira y tergiversación que hacen imposibles su realización por el momento. Es evidente que en la propuesta hay una carga de humor -negro-, aunque el artista lo niegue. "El arte es una cosa

demasiado seria y divertida como para tomarla a la ligera. Es una cosa demasiado particular y general como para no sentirnos llamados a ella" (36). Hablábamos al principio de las reacciones del público. Vale la pena resaltar que estas "Arquitecturas Prematuras" fueron expuestas junto con obras de Christo, Kosuth y Stella en la muestra "Architectures" (Galería Urban, París, 1989), y en otras tres ocasiones en España. La última, en el Colegio de Arquitectos de Málaga (1993) dió lugar a un incidente significativo. La institución tenía por costumbre comprar una obra de cada exposición. En el caso de Valcárcel le explicaron que ese tipo de obra no les resultaba interesante, y que preferían que les ofreciera otras. Valcárcel dijo en una ocasión que la arquitectura que hoy día se proyecta no es la que se necesita, y que la que se necesita pone de manifiesto tales contradicciones del poder, que no puede admitirla. Parece que tiene razón.

Un "Aura" de Bricolage

Nos ocuparemos en último lugar de Pedro G. Romero (Aracena, Huelva, 1964), un artista que se inició en el terreno de la música y el teatro, y que se ha decantado posteriormente por una peculiar actividad artística cuyos soportes son pictóricos y escultóricos, con obras que se acercan al objetualismo y la realización de instalaciones. Hay que destacar asimismo la profusión de textos con los que el artista ha ido pautando las distintas fases de su actividad, textos sin los que sería difícil en muchos casos conocer el sentido que el creador atribuye a la misma. Este trabajo de investigación, conceptualización y elaboración de propuestas es en ocasiones, en nuestra opinión, de

mayor calado que las propias piezas que realiza basándose en él. Pero conviene, ya en este primer momento, advertir que la "decepción" del espectador es una reacción que Romero contempla como uno de los efectos previstos de sus obras. Estas tienen una factura descuidada que dudamos si considerar como un subrayado de lo secundario de la realización material respecto del concepto, o como mera impericia. En uno u otro caso suscita nuestra reflexión sobre la dependencia entre el arte y la artesanía y su ambigua frontera. Por otro lado un vistazo general sobre su trayectoria nos enfrenta a la crisis de otro mito, el del estilo o el lenguaje propios. Romero ha realizado obras muy distintas para tratar los sucesivos problemas que han llamado su atención. Esa versatilidad de respuesta le asemeja, más que a un artista de vanguardia, a eso que en otro punto de esta investigación consideramos un rasgo típico del arte de estos años, un solitario guerrillero que escoge en cada ocasión el arma más eficaz para atacar un objetivo. En resumen, valga como presentación decir que podemos situar a Romero dentro de un particular conceptualismo, y que su obra parte de la abolición de las fronteras entre las diversas disciplinas artísticas.

Dicho lo anterior trataremos de establecer lo que pudieran ser las líneas maestras de su obra. No hay que insistir en su carácter iconoclasta, que más allá de la ejecución de las piezas se extiende a su mismo concepto, como veremos más adelante. Por otro lado, algo que perméa, o más bien, constituye la misma estrategia que las dirige, es el humor. Un humor puesto al servicio, como señala Romero, de "la necesidad que siente el individuo de disolver la sociedad". "El humor, el escepticismo, el cinismo, los sofismas, el sarcasmo, la burla, lo paradójico, el insulto, el pataleo, la carcajada, la tontería, el sinsentido,

la trivialidad, la charlatanería, son buenos disolventes de la sociedad y la suciedad, como el yodo" (37). Ese propósito "disolvente" está presente en sus obras desde el principio, como motor de sus diversos atentados contra el orden artístico y social. En muchos casos, éstos se dirigen también contra la crítica formalizada, hecha lugar común, al sistema, dando lugar a propuestas inasimilables por los dos polos de una dialéctica que ha terminado por cristalizarse en la inmovilidad.

El lenguaje es el campo de batalla favorito del artista. Tanto en sus textos como en sus obras plásticas abundan los recursos retóricos, juegos de palabras, polisemias, distorsiones de términos, etc. Interesado por el Barroco, por Quevedo, Gracian y Velázquez, sus preferencias se inclinan por el conceptismo y la condensación de sus formulaciones. Pero también están entre sus lecturas más frecuentes los utopistas -Swift-, Artaud, Roussel y Borges. Sus influencias artísticas pueden encontrarse entre los futuristas, en una primera fase que le acercó a la velocidad y el energismo -y a la épica y lo social-, y luego, destacadamente, en Fluxus y Duchamp. Romero es uno de los artistas españoles con mayor capacidad para dotar a cualquier objeto hecho o encontrado, del estatuto de obra de arte. La preocupación social y política que recorre su obra está afrontada con un talante antiautoritario, que se esfuerza por excitar las contradicciones sociales y señalar los tabúes. Su intención es despojar de creencias al espectador, y entregarle a un movimiento perpétuo entre credos opuestos. Es "la arbitrariedad convertida en análisis" que ha propugnado en varias ocasiones como método de trabajo (38). El humor, el estatuto artístico otorgado a objetos insospechados, la ejecución exageradamente deficiente de las obras, todo ello conduce a una radical desmitificación del mismo objeto artístico. Romero ataca la idealización de la actividad

artística y del propio artista. Al no intentar borrar los rastros del trabajo manual y artesano y utilizar medios técnicos elementales -textos mecanografiados descuidadamente, fotocopias de mala calidad, recursos de ferretería- pone de relieve lo precario de nuestra conceptualización de la obra. ¿Por qué estamos más dispuestos a considerar como tal un "ready made" limpiamente encontrado que una pieza que lleva inscrito un penoso proceso de elaboración? En este sentido, podríamos considerar el conjunto de la obra de Romero como un trabajo sobre la "aurificación" en dirección contraria a la emprendida por el objetualismo de los años 60, y parece recuperar la intención dadaísta original de cuestionar lo artístico. Pero en lugar de convertir en objeto de arte el objeto común, hasta desembocar en la trivialización, desvela lo que tiene de vulgar el objeto artístico.

Antes de pasar a un comentario detallado de algunas de sus obras debemos señalar un aspecto que será común a muchas de ellas, y es la importancia que el artista otorga a los materiales, como plus semántico del aspecto formal, "la manera en que el material amplía el significado de la forma". Una preocupación que pudiera venir de su interés por Beuys, al que se acercó atraído sin embargo por el componente teatral de sus intervenciones. Azufre, yodo, mercurio, pólvora, sal, sustancias todas tan cargadas de connotaciones que contribuyen a lograr el objetivo de Romero: "que mis cuadros se puedan leer", no sólo ver.

La obra del artista puede articularse alrededor de distintos núcleos. Uno tiene por centro la exposición titulada "Almacén de Ideas" (Sala Montcada, 1988) en donde presentó una serie de piezas de "escultura plana", un concepto acuñado por Romero para

definir obras en que la condensación conceptual ha corrido pareja con la material, comprimiento los volúmenes hasta reducirlos a breves relieves, la densidad de las sustancias empleadas y el trazo del picel. "El concepto plano facilita la exposición de las ideas...Realmente lo utilizo como una idea aplicable al todo" (39). Se trataba de bandas dobles sobre las que había escrito pares de frases en las que una pequeña diferencia de letras cambiaba por completo su significado, convirtiéndolas en opuestas: "La feria del artista es dólares\La fiebre del artista es dolor", o "Un baño de yodo para la suciedad\Un baño de lodo para la sociedad". Además, la banda superior estaba realizada en un material signifiicante (azufre, cemento, yodo) y la inferior era una imitación en acrílico. "Los materiales suponen una cierta posición ética hacia la obra, o de esta hacia la sociedad. La miel como reducto del artista (Borges), el azufre como vivencia visceral (Artaud), el cemento como empresa social (Maiakovsky)" (40). Sobre ellos se nos presenta un lenguaje cosificado, en el que un pequeño cambio provoca un deslizamiento radical del sentido. La aptitud del lenguaje para travestirse no se neutraliza con la inscripción volumétrica, al contrario, el signo convertido en forma debilita su contenido lingüístico. Recursos semejantes de fragmentación y alteración están presentes en otras obras, como "Oró en la montaña. Montaña montón. Repetición" (1990) (Fig:79).

Otro de los elementos recurentes en sus obras es el espejo, que ha dado lugar a toda una serie de tratamientos y funciones conceptuales. Los espejos comenzaron siendo metáforas planas de la pintura (espejos de tinta) y la escultura (espejos de cemento), para ser luego empleados como elementos en obras más complejas. Del "Salón de las Batallas de los Espejos" existe una versión en maqueta con el título "Juguete no. 2" (1991), y una

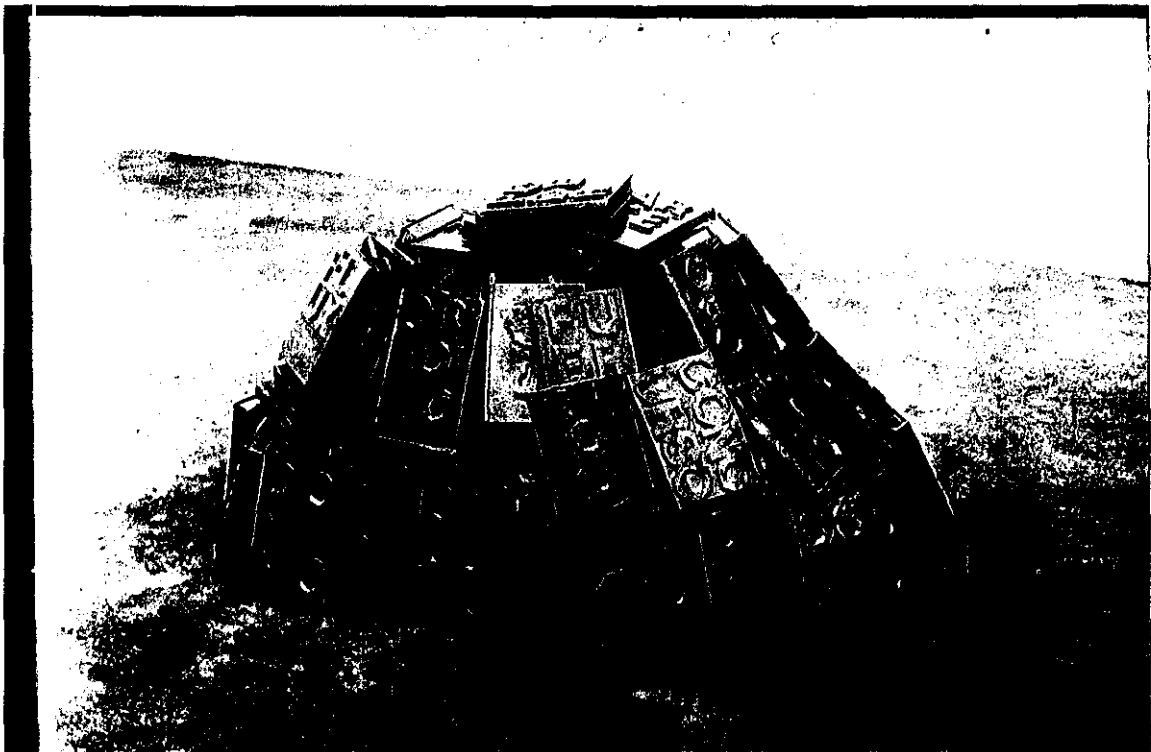


Fig: 79 PEDRO G. ROMERO, "Oro en la montaña. Montaña montón. Repetición", 1990. (Instalación).

ejecución como instalación, presentada en Beja en diciembre de ese mismo año. Inspirándose en el Salón del Reino del Palacio del Buen Retiro madrileño, y en el Salón de Espejos de Versalles, Romero coloca en una sala alargada seis espejos (o "conceptos formales", como denomina el artista a los elementos constructivos de sus obras) de grandes dimensiones, tres a cada lado, y pintadas esquemáticamente sobre ellos, con barniz, escenas de batallas. Se han escrito también juegos de palabras acercando esas representaciones a nuestra realidad contemporánea. Frente a cada uno de los espejos, seis proyectores de super-8 con imágenes de las diversas funciones del espejo a lo largo de la historia. La instalación nos remitía inevitablemente a las modernas tecnologías de la información, que habían convertido la reciente Guerra del Golfo en un acontecimiento inmaterial, reducido a imágenes analógicas desnaturalizadas, y por lo tanto ajenas al espectador.

En tercer lugar están los trabajos sobre el aura, que podemos considerar como la clave de arco de su creación. Habiendo partido de una amplia investigación sobre el concepto de aura y sus representaciones visuales, las fuentes y las reflexiones elaboradas por Romero al respecto resultan bastante heterodoxas. El artista nos informa tanto de su significado como símbolo de santidad como de los resultados parapsicológicos obtenidos con la cámara Kirilan o de escritos de místicos y científicos. Entre otras conclusiones encuentra en el aura una de las metáforas con que la ideología caracteriza la vida y la obra del artista como ente autónomo de las restantes esferas sociales. Finalmente se centra en el conocido concepto benjaminiano. Si Benjamin anunció la desaparición del aura en las obras reproducidas mecánicamente, propias del estadio de desarrollo del capitalismo que le tocó

vivir, Duchamp encontrará nuevos sistemas para dotar de aura los objetos cotidianos. Será la voluntad del artista y la mirada del espectador los factores que la confieran. Según Romero, "Lo que en realidad preocupa a Benjamin es la metafísica de la presencia y en lo que la ha convertido la reproducción mecánica. 'La esencia es presencia', asegura Derrida. Para el purista, el genuino creyente, lo que debe estar presente es lo original, lo auténtico... La presencia se aprecia únicamente gracias a la posible ausencia, pero lo 'simulado' y lo 'verdadero' se han transformado en referentes intercambiables. El objeto reproducido, dice Benjamin, carece de presencia porque el proceso de reproducción desdeña la presencia. Pero, ¿hasta qué punto es eso cierto tras un Warhol o un Levine?" (41).

El aura no ha desaparecido, sino que han variado sus mecanismos de construcción. "Las aplicaciones benjaminianas del aura se refieren a los conceptos de arte dentro de la religiosidad de la contemplación intelectual de un objeto. Cuando este evoluciona en paralelo a los avances del capitalismo técnico el aura no desaparece como Benjamin quiere adivinar, sino que se adecúa al nuevo patrón económico" (42). Así, en opinión de Romero, el aura es lo que se ve cuando se contempla una obra de arte: "Aura es igual a arte". Pero esa identificación no es esencial a la obra, sino que se produce en la mente del espectador, producto de la creencia que sea capaz de desarrollar ante la pieza. Es pues, el pensamiento, lo aurático. Romero cita a Wittgenstein para afirmar que "el pensamiento tiene aura", y concluir que los intercambios y descargas eléctricas que constituyen a nivel bioquímico el acto de pensar son el sustrato material de la metáfora del aura. Sobre estos presupuestos el artista realiza una serie de fotografías a sus amigos y las trata con yodo de forma que las figuras aparezcan rodeadas de un aura

indiscutible (Fig:80). Dado que la fotografía fue el medio que Benjamin consideró por excelencia como la técnica que ponía en peligro de forma directa la auricidad de la obra, la propuesta de Romero representa un desmentido paródico. En otro sentido, era el "necesario distanciamiento" de la obra lo que confería a esta su aura, y en este caso los retratos de amigos traicionan esa "lejanía inacortable". Su exposición -y libro- "La Sección Aurea" (1989) añadía un elemento más. En este caso Romero solicitó a una serie de artistas y no artistas fotos de cuerpo entero que él presentaría como obras propias, convirtiendo al autor en título de las mismas. No es una apropiación en sentido estricto, sino un encargo con el que Romero pretendía relegar la autoría a un elemento más de la creación, "junto al lienzo y la arpillera". Juan Vicente Aliaga, en el texto que acompaña al catálogo, recoge algunos precedentes -Robert Barry, Bernar Venet, a los que añadiríamos nosotros Group Material- de propuestas semejantes de participación. La colección de fotografías aparece organizada con distintos criterios, y resultado visual es una especie de Santoral contemporáneo.

El trabajo sobre el aura se ha prolongado luego a través de una temática que en Romero parte de un análisis político. La "Cultura de la Bomba", como él la define, abarca esa vasta red de condicionamientos sociales y posiciones políticas determinaads por el peligro nuclear. Romero se ha enfrentado a ella explorando los significados sociales, científicos, éticos y alegóricos, y sus significantes: guerra, aniquilación, constricción social, etc. La legitimación del poder en Occidente se fundamenta en la destrucción de Hiroshima y Nagasaki, que ha modelado la conciencia colectiva contemporánea bajo el signo del horror. Obras como "Bomba de Tiempo" (1990) constituyen un recorrido



Fig: 80 PEDRO G. ROMERO, "Sin Titulo", 1989-1993. (Detalle de Instalación).

sonoro, adaptado libremente, de acontecimientos de la historia de España acaecidos entre 1966 y 1990 directamente relacionados con la "Cultura de la Bomba": Palomares, Carrero, la Nit del Foc, Lemoniz, Hipercor, son otros tantos hitos que marcan su omnipresencia en la vida de una comunidad. En final de la grabación es el apacible sonido del mar y las gaviotas que pueden interpretarse como una sugerencia de esperanza o de definitiva destrucción de la civilización. Su tratamiento es, sin embargo, tan jocoso y falto de "seriedad" política o estética como es en el habitual (Fig:81).

El último aspecto del trabajo de Ronero que estudiaremos es el que se ha desarrollado en la década de los noventa a través de "maquetas críticas", pequeñas escenografías en las que desarrolla de forma exhaustiva y analógica una cierta temática. "Teatro Amazonas" (1992) (Fig:82), "-Opinión-U-Crónica-" (1992) pertenecen a este tipo de obras. La más conseguida es, a nuestro entender, "Santuario de Pobreza", del año anterior. Esta consiste en una montaña, o Calvario, formada por 84 cajas de cartón -un material común en su obra- que se dejan en su estado natural, salvo las de la cúspide, cubiertas de pintura dorada. Catorce de estas cajas contienen pequeños teatrillos iluminados interiormente, y ocupados por fotografías recortadas, que forman una secuencia narrativa ascendente, un recorrido por escenarios y situaciones características de la inmigración norteafricana en París. Así, la primera escena representa la estación de Austerlitz, en la que un rostro africano se pone en relación con los anuncios comerciales y el tráfico del lugar. La última ofrece la visión del Bosque de Boulogne poblado de inmigrantes felices, entre los que flotan excrementos dorados. A lo largo del trayecto, numerosos carteles con juegos de palabras, dislocaciones, homofonías entre el francés y el castellano,

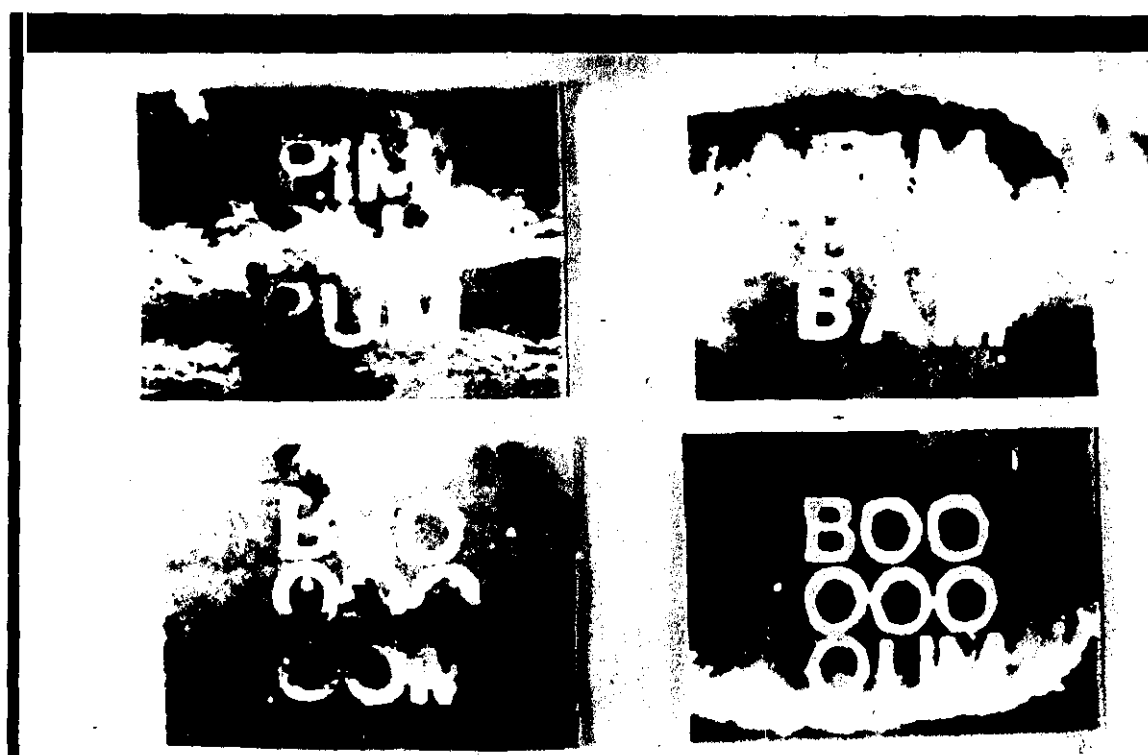


Fig: 81 PEDRO G. ROMERO, "Sin Título", (Serie El Tiempo de la Bomba), 1992. (Fotografías).



Fig: 82 PEDRO G. ROMERO, "Juguetes N95", 1992.

sintáxis absurda, etc. Es una obra que utiliza el "assamblage" para ofrecer una lectura dadaísta y crítica de hechos sociales (Fig:83). Su carácter secuencial la convierte en un libro en tres dimensiones cuyo recorrido con la vista nos exige desplazarnos alrededor de la pieza. Se trata de un análisis cultural que cuestiona la utopía de progreso, el confort y el modo de vida occidental idealizado por los inmigrantes. Los distintos monumentos parisinos son presentados a modo de "estaciones" de una peregrinación laica, económica, aunque emprendida con fe cuasi religiosa en esos supuestos beneficios. A través del recorrido el marginado trata de conseguir una codiciada homologación social, que le despojará de la capacidad de resistir fundamentada en su conciencia de identidad, para situarle definitivamente en los márgenes de una sociedad ajena. Por tanto la pieza rezuma pesimismo, presentando el ascenso en el orden social -del que es metáfora el recorrido a través de la montaña- como una falacia cifrada en los mismos materiales que la forman. El único resquicio de esperanza que parece sugerirse es una posibilidad de salvación personal, una vez que los grandes proyectos de emancipación social han caído en el descrédito (43). Su ejecución, como en la gran mayoría de sus obras, es tosca, "cutre", como si en vez de por un artista hubiera sido realizada por uno de los sujetos de que trata la pieza. Es, ella misma, un espacio conflictivo

La obra de Romero pues desafía la capacidad del espectador para integrarla o interpretarla según esquemas previos. Característicamente refractaria, ha conseguido sin embargo una amplia aceptación en el sistema artístico (exposiciones individuales y colectivas, seleccionada en el X Salón de los 16, becas varias...). Después de comentar la obra de Valcárcel



Fig: 83 PEDRO G. ROMERO, "Sin Título", 1992.
 "Sin Título", 1993.
 (Serie santuario de Pobreza)

Medina, que por el contrario parece ser sistemáticamente dejada de lado, no deja de resultar paradójico. Si tratamos de buscar la causa, al margen de lo que podrían ser factores personales o propios de la sociología artística de nuestro país, debemos concluir que las obras de Romero, aunque frustran muchas de las categorías artísticas habituales, no dejan de proponerse a sí mismas como artísticas, y ya sabemos de la capacidad asimilativa del arte contemporáneo. Por el contrario, Valcárcel Medina utiliza el concepto arte sólo de manera estratégica, posibilista, al servicio de una creatividad que no se ciñe a ninguna de las convenciones establecidas. Sus obras no representan la problemática social, sino que la presentan de forma directa e innegable. Por esta razón acaso mientras que el primero está considerado sin duda un artista, independientemente de la valoración que reciba, frente al segundo se plantea con frecuencia la cuestión del estatuto de sus obras. Romero, tan aficionado a los juegos del lenguaje, advertía en una entrevista que ya hemos citado varias veces: "Ser un artista tiene una significación muy concreta en el habla andaluza, un artista es el perfeccionista en su trabajo de dar gato por liebre, de engañar, de representar, y lo único que usa es el sentido común" (44). Tal vez esa destreza en el manejo del artificio sea la clave de la obra de Romero: la falta de artificio del primero y la destreza en su manejo del segundo.

Notas

(1) Idees i Actitudes: Entorn de l'Ar: Conceptual a Catalunya 1964-1980, Catálogo de la Exposición del mismo título,

Comisariada por P. Parcerisas, Barcelona, 1992.

(2) Seguimos hasta aquí la caracterización del movimiento en Marchán, S. Del arte objetual al arte del concepto. Madrid, Akal, 1986, p. 205-6.

(3) Maciunas, G.: "Manifiesto Fluxus. Neo-Dadá en la música, la poesía y el arte", Creación, nº10, Madrid, Instituto de Estética, 1994, p.56.

(4) Home, S. The Assault on Culture. Utopian currents from Lettrism to Class War. AK Press, Stirling, 1991, p.52.

(5) Bonet, E. "Background/Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas", Híbridos, p.19.

(6) Intervenções: a propósito do público e do privado, Oporto, Catálogo de exposición Fundação de Serralves, 1992, p.18.

(7) Bozal, V. Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 574.

(8) Intervenções ..., p.48.

(9) Ibidem, p.52.

(10) Bonet E., Op. cit., p.45.

(11) Cortés, J.M.G., "Conversación con Francesc Torres", La Creación artística como cuestionamiento, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

(12) Ibidem, p. 242.

(13) Marchán, S. Del arte objetual al arte del concepto, Madrid, Akal, 1986, p.177.

(14) La cabeza del Dragón, catálogo de exposición, Madrid, M.N.C.A.R.S., 1992, p.23.

(15) Ibidem, p. 33.

(16) Torres, F. La cabeza del Dragón, P. 230. Esta información no aparece sin embargo en el extenso y estremecedor ensayo sobre esta y otras obras públicas de su constructor, Robert Moses, en Marshall Berman, Todo lo sólido se desvanece en el aire. La

experiencia de la Modernidad, Madrid, Siglo XXI, 1988, p. 303-328.

(17) Exposiciones como la Bienal de Venecia de 1958 y "13 peintres espagnols actuels" (París, 1959) o ya en los años 60 "New Spanish Painting and Sculpture" y "Before Picasso, After Miró", ambas en Nueva York , proporcionaron al Régimen franquista una imagen externa renovada, con la que se trataba de paliar su reputación cultural conservadora y cerrada frente al mundo exterior.

(18) La línea de Portbou, catálogo de exposición, San Sebastián, Arteleku, 1992.

(19) Marchán, S. Op. cit., p.268.

(20) Corazón, A. "En favor de un arte perfectamente útil" (marzo 1973). Recogido por Marchán, Op. cit., p. 425.

(21) Recogido en Francesc Abad, Entropia, 8 Instal·lacions (1982-1986), catálogo exposición Sala Muncunill, Terrasa, 1986, (s/n).

(22) La frase aparecía incorporada a Material Humá, catálogo exposición Sala Metrònom, Barcelona, 1981, (s/n). (23) Forman parte de la obra "Material Humá", en Ibidem, (s/n). (24) Clot, M., "Final de trayecto", El País, Madrid, 21 de enero 1991.

(25) Ugalde, J. Los mares del Sur, catálogo exposición Galería Buades, Madrid, 1992.

(26) Citado por Rivas, F. en Ibidem.

(27) Pérez, D., "Juan Ugalde", Lápiz, Madrid, nº 92, 1993, p.79.

(28) Citado por Cañas, D., "Con pelos en el corazón", texto catálogo exposición Juan Ugalde, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 1995, p.5.

(29) Ibidem, p.4.

(30) Broch, H. "Notes on the Problem of Kitsch", en Dorfles, G., ed. Kitsch: the Word of Bad Taste, Nueva York, University Books,

1969, p. 75.

(31) "La memoria propia es la mejor fuente de documentación".
Conversación con el artista en Sin Título, Cuenca, Facultad de Bellas Artes, 1995, no. 1. p. 31 y ss.

(32) Citado en Pérez, D., "El arte como vida y la vida como obsesión", Lápiz, Madrid, no. 97, 1993, p. 36.

(33) Ibidem, p. 35.

(34) Sobre la dinámica de sus clases, véase la entrevista con George Jappe "Not Just a few are called, but everyone", recogida en Harrison & Wood, eds., Art in theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, Oxford, Blackwell Publishers, 1992, p.889-892.

(35) Las declaraciones de Beuys sobre la creatividad como rasgo antropológico están dispersas en infinidad de textos. Una exposición descriptiva de este asunto y otros afines puede encontrarse en Stachelhaus, H. Joseph Beuys, Barcelona, Parsifal, 1990, p. 71 y ss.

(36) En el catálogo de la exposición Territorio Plural. Esculturas y proyectos, Valencia, Bancaixa, 1992.

(37) Cortés J.M.G. , Op. Cit. p. 90.

(38) En Ibidem y en su conversación con Federico Guzmán, en Arena, Madrid, no. 4, p. 62-65.

(39) Romero, P. G., "La escultura plana", Flash Art, edición española, no. 2, 1989, p. 31.

(40) Romero, P. G., "Investigaciones (comunicación es reiteración)", texto inédito del autor.

(41) Power, K., "Auras apropiadas", La Sección Aurea, p. 12.

(42) Cortés, J.M.G., Op. cit., p.84.

(43) Villaespesa, M. "Sobre Pedro G. Romero: impresiones muchas, conclusiones,ninguna", Revista de Occidente, Madrid, no. 129, p. 77.

(44) Cortés, J.M.G., Op. cit., p. 90.

ABRIR VOLUMEN II





ABRIR VOLUMEN I

JOSE MARIA PARREÑO VELASCO

EL ARTE COMPROMETIDO EN ESPAÑA EN LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA

VOLUMEN II

TESIS DOCTORAL AÑO 1995

DIRECTOR DE LA TESIS: D. VALERIANO BOZAL FERNANDEZ

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III CONTEMPORANEA

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

INDICE

Volumen II

3. Bibliografía	1
4. Curricula de los artistas	
Francesc Abad	21
Ana Laura Aláez.....	25
José Espaliú	27
Estrujenbank	32
Patricia Gadea	34
Eva Lootz	38
Rogelio López Cuenca	44
Begoña Montalbán	48
Juan Luis Moraza	50
Antoni Muntadas	54
Paloma Navares	61
Agustín Parejo School	64
Perejaume	67
Ana Prada	72
Pedro G. Romero	74
Manuel Sáiz	78
Adolfo Schlösser	82
Francesc Torres	85
Juan Ugalde	96
Isidoro Valcárcel Medina	102
Eulalia Valldoseras	104
5. Apéndice documental	
Índice de documentos	107
Documento 1. Francesc Torres	110

Documento 2.	Antonio Muñoz Molina	113
"	3. Perejaume	115
"	4. Eva Lootz	117
"	5. Manuel Sáiz	122
"	6. Juan Luis Moraza	135
"	7. Patricia Gadea	147
"	8. Agustín Parejo School	149
"	9. Agustín Parejo School	152
"	10. Rogelio López Cuenca	155
"	11. Aliaga, J.V. y Cortés, J.M.G.	160
"	12. Pepe Espaliú	169
"	13. Estrujenbank	172
"	14. Dionisio Cañas	175
"	15. Román de la Calle	177
"	16. Horacio Fernández	183
"	17. Jose Luis Brea	186
"	18. Francesc Abad	191
"	19. Isidoro Valcárcel Medina	193
"	20. Isidoro Valcárcel Medina	214
"	21. Pedro G. Romero	223

3. BIBLIOGRAFIA *

- * Sólo se registran las obras citadas y aquellas otras que se consideran fundamentales para el conocimiento del tema. Una selección bibliográfica por artistas se encontrará al final de sus biografías.

- Abad, F.: Material Humá, catálogo, Barcelona, Metrònom, 1981.
- " " : Entropia. 8 Instalacions (1982-1986), Terrasa, Sala Muncunill, 1986.
- Adams, D.: The Political Arm, New York, John Webber Gallery, S. Louis, 1991.
- Adorno, T.W.: Teoría Estética, Madrid, Taurus, 1989 (1ª ed. alemana, 1970)
- Aguiriano, M.: "Manuel Sáiz", entrevista en Zehar, nº22, San Sebastián, Arteleku, 1993.
- Aliaga, J.V. : De Amor y Rabia. Acerca del Arte y del Sida, Valencia, Un. Politécnica, 1993.
- Ana Prada, Madrid, M.N.C.A.R.S., 1995.
- Araeen, R.: "Your Bauhaus, our Mudhouse", Third Text, nº 6, Londres, 1989.
- Art and Ideology, catálogo exposición, New York, New Museum, 1984.
- Art and Society. Contemporary British art with a social or political purpose, London, Whitechapel Art Gallery, 1978.
- Arte Mujer, catálogo exposición, comisaria V. Combalía, Madrid, Dirección General de la Mujer, 1994.
- Artists of Conscience: 16 Years of social and political commentary, comisario, G. Rodríguez, New York, Alternative Museum, 1992.
- Aupin, M.: Jenny Holzer, New York, Universe, 1992.
- Bad Girls, catálogo exposición, comisaria Marcia Tucker, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1994.
- Ballesteros, J.: Postmodernidad: decadencia o resistencia, Madrid, Tecnos, 1989.

- Barnett, A.W.: Community Murals: The peoples' art, Philadelphia, Art Alliance Press, 1984.
- Barrio Garay, J.L.: "Tu cuerpo es un campo de batalla", Lápiz, nº80, Madrid, 1991.
- Barta R.: "The Miseries and Splendors of Culture", Third Text, nº14, Londres, 1991
- Baudrillard, J.: Crítica de la Economía Política del Signo, México, Siglo XXI, 1974. (1ª edición en francés, Gallimard, 1972).
- Beardsley, J.: Earthworks and beyond. Contemporary art in the Landscape, New York, Abbeville Press, 1989
- V Becas Banesto de Creación Artística, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994.
- Becker, C. ed.: The Subversive Imagination. Artists, Society and Social Responsibility, New York, Rontledge, 1994.
- Benjamin, W.: Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973. (1ª ed. alemana, 1972).
- Berger, J.: Ways of seeing, Londres, Penguin Books, 1972.
- Berman, M.: Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad, Madrid, Siglo XXI, 1988. (1ª ed. en inglés, 1982).
- Bey, D.: "in the Spirit of Minkisis. The Art of David Hammons", Third Text, 27, Londres, 1994.
- XXII Bienal de Sao Paulo, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1994.
- Blum, P. V.: The art of social conscience, New York, Universe Books, 1976.
- Bonet, E.: "Background/Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas", Híbridos, Madrid, CARS, 1988.
- Borja-Villiel, M.J.: "K. Wodiczko. Instrumentos, Proyecciones, Vehículos", Krzysztof Wodiczko, Barcelona, Fundación Antoni

Tàpies, 1992.

- Botton, R. ed.: Cultural Wars. Documents from the recent controversies in fine arts, New York, New Press, 1990.
- Bozal, V.: Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura, 1939-1990, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- " " : Modernos y Postmodernos, Historia del Arte nº50, Historia 16, Madrid, 1993.
- " " : La construcción de la Vanguardia, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978.
- " " et al.: España, Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Brea, J.L.: "El salvaje corazón del mundo, Sub Rosa, nº2, Cáceres, 1992.
- Buck - Morss, S.: "Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte.", La Balsa de la Medusa, nº25, Madrid, 1993.
- Bürger, P.: Teoría de la Vanguardia, Barcelona, Península, 1987 (1ª ed. alemana, 1974).
- Burgin, V.: The End of Art Theory, London McMillan, 1986.
- " " : "Encadenando Teorías", Lápiz, nº75, Madrid, 1991.
- Cabello, H. y Carceller, A.: "Feminismos: más allá de la utopía", Creación, Madrid, Instituto de Estética, nº13, 1995.
- Caldecott, L. y Leland, S.: Reclaim the Earth, Londres, Women's Press, 1983.
- Canogar, D.: "El Skyline de la Miseria", Lápiz, nº75, Madrid, 1991
- Cañas D.: "Con pelos en el corazón", Juan Ugalde, catálogo

- exposición, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 1995.
- Castriota, D., ed.: Artistic Strategy and the Rethoric of Power. Political uses of Art from the Antiquity to the Present, Carbondale, Southern Illinois Un. Press, 1986.
 - 100%, catálogo exposición, comisariada por L. López Moreno y Mar Villaespesa, Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía, 1993.
 - Clot, M.: "Final de trayecto", El País, Madrid, 21 de enero, 1991.
 - Cockcroft, E.: Toward a peoples' art: the contemporary mural movement, New York, Dutton, 1977.
 - Colo, P.: "The Hybrid State: Utopia as Possibility", The Hybrid State, catálogo exposición, New York, Exit Art Gallery, 1992.
 - Collard, A. y Contrucci, J.: Rape of the wild, Londres, Women's Press, 1988.
 - Combaila, V.: "Una conversación con Hans Haacke", El País, 17 de Junio, 1995.
 - Compassion and Protest. Recent Social and Political Art from the Eli Broad Family Foundation Collection, New York, Cross River Press, 1991.
 - Contramedia, catálogo exposición, comisaria Terry Berkowitz, New York, The Alternative Museum, 1982.
 - Corinna, L.: El arte de Rini Templeton, Washington, The Real Comet Press, 1987.
 - Cortés, J.M.G.: La Creación artística como cuestionamiento, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.
 - Crimp, D.: Aids. Cultural Analysis, Cultural Activism, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1988.
 - " " y Rolston, A.: Aids Demo-Graphics, Seattle, Bay Press,

1990.

- Crow, T.: "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts",
Pollock and after, Frascina, F. ed., London, Paul Chapman
Publishing House, 1985.
- Chadwick, W.: Women, Art and Society, London, Thames and Hudson,
1990.
- Chafee, L.G.: Political Protest and Street Art: popular tools
for democratization in hispanic countries, Westport,
Greenwood Press, 1993.
- Dennis Adams. El Pavelló de l'Est, Barcelona, Sala Montcada,
Fundació La Caixa, 1992.
- Desinformation. The Manufacture of Consent, catalogo exposicion,
comisario G. Rodriguez, New York, The Alternative Museum of
Modern Art, 1985.
- Díaz Cuyás, J.: en Manuel Sáiz, Madrid, Galería Moriarty, 1989.
- Diderot, D.: Pensamientos sueltos sobre la pintura, Madrid,
Tecnos, 1988.
- Diego, E. de: "Figuras de la Diferencia" (en prensa).
- " " " : "Ver, Mirar, Olvidarse, Reconstruirse", 100%,
Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía,
1993.
- Docherty, T. , ed.: Postmodernism. A reader, New York, Columbia,
Un. Press, 1993.
- Domini Public, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat
de Catalunya, 1994.
- Don't Leave Me This Way. Art in the Age of Aids, Camberra,
National Gallery of Australia, 1994.
- Dorfles, G. ed.: Kitsch. The World of Bad Taste, Nueva York,
University Books, 1969.

- Dowson, A.: Green Political Thought, London, Routledge, 1990.
- Dunn y Leeson: "The Art of Change", Domini Public, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, 1994.
- Egbert, D.D.: El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo del 68, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (1ª ed. inglesa, 1970).
- Endangered Species, Ecological Commentaries, catalogo exposición, comisario, G. Rodriguez, New York, The Alternative Museum, 1987.
- Espacios Públicos, Sueños Privados, catálogo de exposición, Sala de Exposiciones Plaza de España, Comunidad de Madrid, 1994.
- Espaliú, J.: "Retrato del Artista Deshauciado", El País, Madrid, 1, diciembre, 1992.
- Eva Lootz, catálogo exposición, Valencia, Sala Parpalló, 1989.
- Ferguson, R.: "The past recaptured", Felix González Torres, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1994.
- " " et al. ed.: Out There. Marginalization and Contemporary Cultures, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990.
- " " et al. ed.: Discourses. Conversation in Postmodern Art and Culture, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992.
- Fernández, H.: "Lavar los trapos sucios ¿alivia la mala conciencia?", Zehar, nº23, San Sebastián, Arteleku, 1992.
- Fernández Cid: "Pepe Espaliú. De lo individual a lo colectivo", Artistas en Madrid. Años 80, Madrid, Comunidad Autónoma, 1992.

- " " : "El significado del silencio", Conforme a la Lógica, Logroño, Cultural Rioja, 1992.
- " " : "Vocación del silencio, tentación del discurso", Manuel Sáiz, Madrid, Fundación Lugar C, 1991.
- Foster, H.: Recodings. Art. Spectacle. Cultural Politics, Seattle, Bay Press, 1985.
- " " : La Posmodernidad, Barcelona, Kairós, 1985 (1ª ed. en inglés 1983, título original The Antiaesthetic: essays on postmodern culture). original:
- " " ed.: Discussions in Contemporary Culture, n91, Dia Art Foundation, Seattle, Bay Press, 1987.
- Fracina, F. y Harris, J. eds.: Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts, London, Phaidon, 1992.
- Friedlaender, W.: De David a Delacroix, Madrid, Alianza, 1989. (1ª ed. inglesa, 1952).
- From Media to Metaphor: Art about Aids, catálogo exposición, New York, Independent Curators, 1992.
- Fusco, C.: "The Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo. Entrevista con G. Gómez Peña y Emily Hicks", Third Text, n97, Londres, 1989.
- " " : "Sublime Abjection. A conversation with Andrés Serrano", Third Text, n916-17, Londres, 1991.
- Gablik, S.: The Reenchantment of Art, New York, Thames and Hudson, 1991.
- " " : Has Modernism Failed?, London, Thames and Hudson, 1984.
- Gadea, P. y Ugalde, J.: "La pintura como campo de minas", Portraits. Landscapes and other Things, Madrid, Estrujenbank, 1983.

- Gallero, J.L.: Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de La Movida Madrileña, Madrid, Ardora Ediciones, 1991.
- Goldsworthy, A.: A Collaboration with Nature, New York, Harry Abrams, 1990.
- Gómez Peña, G.: "The Free Agreement/ El tratado de la libre cultura", The Subversive Imagination. Artists, Society and Social Responsibility, Becker, C., New York, Rontledge, 1994.
- Gómez Reus, T.: "Nancy Spero y las imágenes de la mujer", Canelobre, nº23-24, Valencia, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1992.
- Greenberg, J.: "Querida Carmen", Zehar, nº18, San Sebastián, Arteleku, 1992.
- Groupes, Mouvements, Tendences de l'Art Contemporaine depuis 1945, París, Ecole Supérieure des Beaux Arts, 1989.
- Grynsztejn, M.: "Illuminating Exposures: The Art of Alfredo Jaar", Alfredo Jaar, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, 1990.
- Habermas, J.: "La Modernidad, un proyecto incompleto", La posmodernidad, Foster, ed., Barcelona, Kairós, 1985.
- " " : Ensayos Políticos, Barcelona, Península, 1988.
(1ª ed. alemana 1985).
- Hadjnocalan: Historia del Arte y lucha de clases, Madrid, Siglo XXI, 1975.
- Hans Haacke. Artfairismes, catálogo exposición, París, Centre George Pompidou, 1989.
- Harrison, C. & Wood, P. eds.: Art in theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, Oxford, Blackwell Publishers, 1992.
- Heller, A.: "Pluriculturalismo", El País, Madrid, 6 de febrero,

1993.

- Herraez, Y.: El cuerpo humano: racismo, mujer, Madrid, Galería De, 1992.
- Hess, T.B. y Baker, E.C. eds.: Art & Sexual Politics, New York, Collier McMillan, 1971.
- Hollevoet, C.: "Wandering in the City", The Power of City, the City of Power, New York, Whitney Museum of American Art, 1990.
- Home, S.: The Assault on Culture. Utopian currents from Lettrism to Class War, Stirling, AK Press, 1991.
- Huyssen, A.: After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Posmodernism, Bloomington, Indiana Un. Press, 1986.
- " ": "Cartografía del Postmodernismo", Modernidad y Postmodernidad, Picó, J. ed., Madrid, Alianza, 1988.
- Idees i Actitudes: Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya 1964-1980, catálogo de exposición, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1992.
- Ignorance = Fear, Hemie-onstad Kunstsenter Hovikodden, Mayo, 1993.
- Intervenções: a propósito do público e do privado, Oporto, Catálogo de exposición Fundação de Serralves, 1992.
- Issue: social strategies by women artist, comisaria L. Lippard, Londres, I.C.A., 1990.
- Jaio, M.: "La casa Vulnerada", Lápiz, nº103, Madrid, 1994.
- Jameson, F.: El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Barcelona, Paidós, 1991 (1ª ed. en inglés, 1984).

- " " : "Hans Haacke. Ideology of Aesthetic and Culture",
Haacke, Unfinished Business, Wallis, B. ed., New York, The
Museum of Contemporary Art, 1985. .
- Jay M.: La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de
Frankfurt, Madrid, Taurus, 1974. (1ª ed. alemana, 1973).
- Jiménez, C.: "El mercurio, la montaña, la huella", Lápiz, nº71,
Madrid, 1990.
- Jones, A.: "El postfeminismo: ¿Vuelta de la cultura masculino?",
100%, Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, Junta de
Andalucía, 1993.
- Kelly, o.: Community, arts and the State: Storming the Citadels,
London, Comedia Publishing Group, 1984.
- Krüger, B.: "Interrogatorio al poder. Entrevista con I. Lebrero
Stals", Lápiz, nº73, Madrid, 1990.
- Kunst und Politik, catálogo exposición, Karlsruhe, Badischer
Kunstverein, 1970.
- La cabeza del Dragón, catálogo exposición, Madrid, M.N.C.A.R.S.,
1992.
- La línea de Portbou, catálogo exposición F. Abad, San Sebastián,
Arteleku, 1992.
- L'Esperit de l'Utopia, catálogo exposición, Valencia, Sala
Farpalló, Diputación Provincial de Valencia, 1988.
- Lévi-Strauss, D.: "Colón Más Allá", Plus Ultra. Intervenciones,
Pabellón de Andalucía Expo'92, Sevilla, 1992.
- Linker, K.: "Representación y sexualidad", 100%, Sevilla, Museo
de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía, 1993.
- Lippard, L.: Mixed Blessings. New Art in a Multicultural
America, New York, Pantheon Books, 1990.

- " " : Get the Message. A decade of Art for social change, New York, E.P. Dutton, 1984.
- " " : Picturing the System. Conrad Atkinson, London, Pluto Press/I.C.A., 1981.
- " " : Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory, New York, Pantheon Books, 1983.
- Lootz, E.: "La Espina del León", Creación, nº13, Madrid, Instituto de Estética, 1995.
- López-Wagner, A.: "Somos moros, estamos negros. Entrevista con Agustín Parejo School", Arena, nº2, Madrid, 1989.
- Lunn, E.: Marxism and Modernism: a historical study of Lukacs, Brecht, Benjamin, and Adorno, Londres, Verso, 1985.
- Lurie, D.V. y Wodiczko, K.: "Homeless Vehicle Project", October, nº47, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1988.
- LLano, A.: La nueva sensibilidad, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- Maciunas, G.: "Manifiesto Fluxus. Neo-Dadá en la música, la poesía y el arte", Creación, nº10, Madrid, Instituto de Estética, 1994.
- Maderuelo, J.: El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura, Madrid, Mondadori, 1990.
- " " : La pérdida del pedestal, Madrid, Círculo de Bellas Artes/Visor, 1994.
- Madrid. Años 80, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 1992.
- Madrid. Espacio de interferencias, catálogo exposición, comisario J. Maderuelo, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990.
- Manuel Saiz, Madrid, Fundación Lugar C, 1991.
- Marcus, G.: Trazos de Carmin, Barcelona, Anagrama, 1994.
- Marchán, S.: Del arte objetual al arte del concepto, Madrid,

Akal, 1986.

- Mariani, P. y J. Crary: "In the Shadow of the West: an interview with Edward Said", en Discourses: conversations in Postmodern Art and Culture, Ferguson, R. et al ed., Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992.
- Marina, J.A.: "En el país de la inteligencia", El Europeo nº47, Madrid 1993.
- Martínez, R.: "Mujers de Ojos Rojos", Creación, nº13, Madrid, Instituto de Estética, 1995.
- Marx y Engels: Textos sobre la producción artística, Ed. de V. Bozal, Madrid, Alberto Corazón, 1972.
- Marzo, J.L.: "La Mirada Impaciente. ", entrevista con Dennis Adams, Lápiz, nº75, Madrid, 1991.
- " " : "El lugar imposible", entrevista con Perejaume, Lápiz, nº73, Madrid, 1990.
- Matilsky, B.: Fragile Ecologies. Contemporary Artist's Interpretations and Solutions, New York, Rizzoli, 1992.
- Michaud, Y.: "Perfeccionamiento, Perturbación y Desplazamiento", Krzysztof Wodiczko, Barcelona, Fundación Antoni Tapies, 1992.
- Molina Foix, V.: "Las Obras del Sida", Claves de la Razón Práctica, nº6, Madrid, Prisa, 1990.
- Molyneux, M. y Steinley, D.L.: "El ecofeminismo de V. Shira y M. Mies ¿Regreso al futuro?", Ecclogía política, nº8, Barcelona.
- Molla, A.: Conmutación. Ética y estética en la modernidad, Laertes, Barcelona, 1992.
- Moraza, J.L.: MA (non é) DONNA, Madrid, Galería Elba Benítez, 1993.
- Mosquera, G.: "Crónicas americanas", Lápiz, nº106, Madrid, 1994.
- " " : "Síndrome de Marco Polo", Lápiz, nº86, Madrid,

- 1992.
- " " : "Cambiar para que todo siga igual", Lápiz, nº111, Madrid 1995.
 - Mulvay, L.: Placer Visual y Cine Narrativo, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare, 1988.
 - Muñoz Molina, A.: "Descrédito del Gurú", El País, 30 de marzo de 1994.
 - Not Just for Laughs. The Art of Subversion, New York, The New Museum, 1981.
 - O'Brian y Little C. ed.: Reimagining America. The Arts of Social Change, Philadelphia, New Society Publishers, 1990.
 - Olivares, R.: "Louis Bourgeois", Lápiz, nº37, Madrid.
 - Operació "Diffesa della Natura", catálogo exposición, Barcelona, Centre d'Art Santa Monica, 1994.
 - Ornamento y Ley, catálogo exposición, Vitoria, Sala, America, Diputación Foral de Alava, 1994.
 - Owens, C.: "El discurso de los otros. Las feministas y el posmodernismo", citado en Posmodernidad, Barcelona, Kairós, 1985.
 - Paneque, G.: "Entrevista con Patricia Gadea", Figura, nº4, Sevilla, 1984.
 - Parreño, J.M.: "De la Exposición Universal de 1992 a la indisposición particula de 1994", Claves de la Razón Práctica, nº43, Madrid, 1994.
 - Pérez, D.: "Juan Ugalde", Lápiz, nº92, Madrid, 1993.
 - " " : "El arte como vida y la vida como obsesión", Lápiz, nº97, Madrid, 1993.

- Pérez Carreño, F.: "¿Por qué Sherman y no más bien Madonna?", La Balsa de la Medusa, Madrid, nº27-28, 1993.
- Pérez Villán, L.: "La Realidad y el Deseo", Lápiz, nº 98, Madrid, 1993.
- " " : "Eva Lootz. Exposición en la Galería Juana de Aizpuru", Lápiz, nº106, Madrid, 1994.
- Picó, J. ed.: Modernidad y Postmodernidad, Madrid, Alianza, 1988.
- Pinto de Almeida, B.: "De Cameron al Decameron", Lápiz, nº111, Madrid, 1995.
- Piper, A.: "Adrian Piper", Balcón, nº4, Madrid.
- Plus Ultra. El Artista y la Ciudad, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, 1992.
- Plus Ultra. Intervenciones, Sevilla, Pabellón de Andalucía Expo'92, 1992.
- Polanco, A.F.: "¿Qué hacer? (Sobre Beuys, Botero y todo lo demás)", La Balsa de la Medusa, nº 30/31, Madrid, 1994.
- Pollock, G.: Vision and Differences: Femininity, Feminism and the Histories of Art, London, Routledge, 1988.
- Porqueres, B.: Reconstruir una tradición. Los artistas en el mundo occidental, Madrid, Horas y Horas, 1994.
- Pour la Suite du Monde, catálogo exposición, comisarios Godmer, G. y Lussier, R., Montreal, Musée d'Art Contemporaine, 1992.
- Power, K.: "Auras apropiadas", La Sección Aurea, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, 1990.
- " " : "Erase Una Vez", Plus Ultra. Intervenciones, Sevilla, Pabellón de Andalucía Expo'92, 1992.
- " " : "Criollización como la identidad de los noventa", Zehar, nº24, San Sebastián, Arteleku, 1993.
- Pujals Gesalí, E.: "Po-ética de la Renuncia", Arena, nº3,

Madrid, 1989.

- " " : "La tela del juicio: las artes de Rogelio López Cuenca", Revista de Occidente, nº129, Madrid, 1992.

-Ramírez, J. A.: Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante, Madrid, Visor, 1992.

-Ramos, M.E.: Arte y Naturaleza, Caraca, Editorial Arte, 1987.

-Raven, A.: Arte in the Public Interest, New York, Da Capo Press, 1993 (19 ed. 1989).

-Roberts, J.: "Montaje, dialéctica y facultación", Domini Public, catálogo exposición, Centre d'art Santa Mònica, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994.

- " " : Postmodernism, Politics and art, Manchester, Manchester University Press, 1990.

-Rodríguez Magda, R.M.: La sonrisa de Saturno. Hacia una Teoría Transmoderna, Barcelona, Anthropos, 1989.

-Rollins, T., K.O.S.: The Red Badge of Courage, Winston-Salem, N.C., Southeastern Center for Contemporary Art, 1994.

-Rolston, B.: Politics and Painting. Murals and conflict in Northern Ireland, Belfast, Associated Un. Press, 1991.

-Romero, P.G.: "La escultura plana", Flash Art, edición española, nº2, 1989.

-Ruiz, J. y Huici, F.: La Comedia del Arte (en torno a los Encuentros de Pamplona), Madrid, Editora Nacional, 1974.

-Sacristan, M.: Pacifismo, ecología y política alternativa, Barcelona, Icaria, 1987.

-Salomon Godeau, A. y Levallen, C.: Mistaken Identities, University Art Museum, University of California, Santa Barbara, 1992.

- Sánchez Vázquez: Las ideas estéticas en Marx, México, ERA, 1965.
- Sarup, M.: An Introductory Guide to Poststructuralism and Postmodernism, Athens, The Un. of Georgia Press, 1989.
- Senie, H.F. y Webster, S., Eds.: Critical Issues in Public Art, New York, Harper Collins, 1992.
- Sentís, M.: "Señas de Identidad", Lápiz, nº81, Madrid, 1991.
- Sida, Pensamiento y Acción, Santiago de Compostela, Uni. de Santiago, 1994.
- Situationist International, anthology Krabb, K., ed., Berkely, Bureau of Public Secrets, 1980.
- Smithson, R.: The Writings of Robert Smithson, New York, ed. Holt, N., University Press, 1979.
- Solnit, R.: "Readin the Writting on the Wall", Compassion and Protest. Recient Social and Political Art from the Eli Broad Family Foundation Collection, San Jose Museum of Art, New York, Cross River Press, 1991.
- Sonfist, A.: Natural Phenomena as Public Monuments, New York, Neuberg Museum, State University of New York, 1978.
- " " : Art in the land, a critical anthology of environmental art, New York, E. P. Dutton, 1972-83.
- Stachelhaus, H.: Joseph Beuys, Barcelona, Parsifal, 1990.
- Starobinski, J.: 1789, los emblemas de la razón, Madrid, Taurus, 1988. (1ª ed. francesa, 1973).
- Stratson: "Dissent, difference and the Body Politic", Atlantica, nº7, C.A.M., Gran Canaria, 1994.
- Suleiman, S. R.: Subversive Intent. Gender, Politics, and Avant Gard, Cambridge, Harvard Un. Press, 1990.
- Swarz, J.: "Divergencia y Convergencia", catálogo exposición, Convergencia, Fundació "la Caixa", Barcelona, 1995.

- Tagg, J., ed.: The Cultural Politics of Postmodernism, New York, State University, 1989.
- Talmon J.L.: Romanticism and Revolt. Europe 1815-1848, London, Thames and Hudson, 1967.
- " " : Mesianismo Político, Madrid, Aguilar, 1969 (1ª ed. inglesa, 1960).
- Tanner, M.: "Mother Laughed: The Bad Girls' Avant Garde", Bad Girls, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1994.
- Taylor: El arte, enemigo del pueblo, Barcelona, Gustavo Gili, 1980. (1ª ed. inglesa, 1978).
- Territorio Plural. Esculturas y proyectos, Valencia, Bancaixa, 1992.
- The Hybrid State, catálogo exposición, New York, Exit Art Gallery, 1992.
- The Power to Provoke, catálogo exposición, New York, Amelie A., Wallace Gallery, State University of New York, 1984.
- The Public Arm Show, catálogo exposición, comisario Ronald Jones, Atlanta, Nexus Contemporary Art Center, 1985.
- The Submuloc Show, Phoenix-Arizona, National Service Organization for Native American Arts, 1992. Comisariado por Jaume Quick To See Smith.
- Thoreau, H.D.: Walking, Boston, Beacon Press, 1991.
- Torres, F.: "Respuesta a la Quinta Columna", Lápiz, nº80, Madrid, 1991.
- " " : "Escándalo de sensatos", El País, Madrid, 16 de octubre, 1993.
- " " : El carro de fenc, catálogo exposición F. Torres, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1991.
- Transmission: Konst i Interkulturell Limbo = Art in the

- Intercultural Limbo, catálogo exposición, Rosseum Center for Contemporary Art, Malmö, 1991.
- Tumarkin Goodman, S.: In the shadow of conflict. Israeli art 1980-1989, The Jewish Museum, New York, 1989.
- Tysdall, C. y Nairne, S.: Picturing the System. Conrad Atkinson, London, Pluto Press/I.C.A., 1981.
- Ugalde, J.: Los Mares del Sur, catálogo exposición, Madrid, Galería Buades, 1992.
- Una obra para un espacio, Canal de Isabel II, Madrid, Comunidad Autónoma, 1987.
- Vattimo, G. y Rovatti, F.A. eds.: El Pensamiento Débil, Madrid, Cátedra, 1988.
- Villaespesa, M.: "Sobre Pedro G. Romero: impresiones muchas, conclusiones ninguna", Revista de Occidente, nº129, Madrid, 1992.
- " " : "Citologías", Cocido y Crudo, Madrid, M.N.C.A.R.S., 1995.
- Wallace, M.: "Modernism, Postmodernism and the Problem of the Visual in Afro-American Culture", Out There. Marginalization and Contemporary Cultures, Ferguson R., et al ed., Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990.
- Wallis, B. ed.: Haacke, Unfinished Business, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1985.
- " " ed.: If you Lived here. The City in Art, Theory and Politicas Activism, Discussions in Contemporary Cultures, nº6, Dia Art Foundation, Seattle, Bay Press, 1991.

- " " ed.: Democracy: A Project by Group Material, Discussions in Contemporary Culture, nº5, Dia Art Foundation, Seattle, Bay Press, 1991.
- Wellmer, A.: Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno, Madrid, Visor Distribuciones, 1993. (1ª ed. alemán, 1985).
- West, C.: "The New Cultural Politics of Difference", Out There. Marginalization and Contemporary Cultures, Ferguson, R et al. ed., Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990.
- Weston, J. ed.: Red and Green, Londres, Pluto, 1986.
- "What's all this body art?", nº monográfico, Flash Art, nº 168, Milán, 1993.
- Whitney Biennial Exhibition 1991, New York, Whitney Museum of Modern Art, 1991.
- Williams, R.: "Base and Superestructure in Marxist Cultural Theory", Problems in Materialism and Culture: Selected Essays, London, Verso, 1980.
- Wolff, J.: "Feminismo y modernismo", 100%, Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía, 1993.

4. CURRICULA DE LOS ARTISTAS *

- * Nos limitamos a ofrecer los curricula de aquellos artistas estudiados con detenimiento, y prescindimos de los tratados someramente.

FRANCESC ABAD

Nace en 1944, en Tarrasa (Barcelona).

Estudia en la Escuela de Artes y Oficios de Tarrasa y en el Centro de Documentación Pedagógica de París. Inicia su actividad artística dentro de la pintura y la escultura con obras que oscilaban entre la abstracción gestual y las formas geométricas. Tras su viaje a Nueva York en 1972, se adscribe al movimiento conceptual, entrando a formar parte del "Group de Treball". Participó en el certamen de arte conceptual "Informació d'Art Concepte" celebrado en Banyoles (Gerona) en 1973, así como en las Bienales de París, en 1975, y de Venecia en 1976. Su obra se situaba entonces dentro del "body-art" y del "land-art". A partir de 1974 se radicaliza políticamente, acercándose al arte sociológico.

Ha ejercido como profesor de experiencias plásticas.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1971:"Formas Primarias", Ateneo, Madrid, Galería As, Barcelona.

1977:"Homenatge a l'home del carrer", Sala Tres, Sabadell.

"Crònica d'una situació", Amics de les Arts, Tarrasa.

1978:"Les setrillers", Instituto Industrial, Tarrasa.

"Eleccions i crisi", Sala Tres, Tarrasa.

"Degradació de la Natura", Espai B. 5-125, Bellaterra.

1981:"Material humà", Metrònom, Barcelona, Centre Cultural, Tarrasa.

1984:"Have a good time", Galería Canaleta, Figueras.

1986:"Entropia", Sala Muncunill, Tarrasa.

"Parany", Espai Anar i Tornar, Barcelona.

1987:"Welfare State (o Els herois reals son morts)", L'Art 87, Hospitalet.

"Paisatges paral·les", Sala Fortuny, Reus.

1988:"L'esperit de la utopia", Sala Parpalló, Valencia.

"Paisatges", Espais d'Art Contemporani, Girona.

"Dinosaures. Pertorbacions irreversibles", Sala de Exposiciones de la Fundación Caixa de Pensions, Barcelona.

"La Torre de L'Angel", Subjecte-Objecte, Museo de Arte , Spai-83, Sabadell.

1989:"Europa Arqueología de Rescat", Metronóm, Barcelona; Monasterio de Veruela, Zaragoza, Arteleku, San Sebastián.

1990:"Bildung: La imagen de pensamiento", Galería Alfonso Alcolea, Barcelona.

1991:"La línea de Portbou", Capella de'l Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona.

1992:"La línea de Portbou, Homenaje a Walter Benjamin", Arteleku, San Sebastián.

Galería Alfonso Alcolea, Barcelona.

Galería Trayecto, Vitoria.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1972:Documenta, Kassel.

1974:Group de Treball, "Noves tendències en l'art", FAD, Barcelona.

1975:Group de Treball, Bienal de París, Palais des Beaux Arts, París.

1976:Group de Treball, "España. Vanguardia artística y realidad social", Bienal de Venecia, Fundación Joan Miró.

1980:"Cien años de cultura catalana", Palacio de Velázquez, Madrid.

"Trames Postal", Metronom, Barcelona.

1981:Bienal de Sao Paulo.

1983:"Fuera de Formato", Centro Cultural de la Villa, Madrid.

1984:"Bestial", Palau Marc, Barcelona.

"Arte e Natura. Arte e Ecología", Centro Internazionale Multimedia, Castello de Arechi, Italia.

1985:"Personal Fakes", Trogen, Suiza.

"Imagining Antartida", Eine Ausstelling im Stadtmuseum Linz, Austria.

1988:"Sur le motif. Le paysage historique", Centre d'Art Contemporain, Montbeliard.

1989:"Nuits Blanches", Commanderie Sainte-Lucie, Museo Réattu, Arles.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Cortes, J.M.G.: Entrevista en La Creación artística como cuestionamiento, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

Clot, M.: "Bildung la imagen del pensamiento", catálogo exposición Francesc Abad, Galería Alfonso Alcolea, Barcelona, 1990.

" " : "Final de trayecto", El País, Madrid, 21 de enero, 1991.

Giralt Miracle, D. y otros: "L'esperit de la utopia", catálogo exposición Francesc Abad, Valencia, Sala Parpalló, 1988.

Gusta, M.: "Francesc Abad. Dinosaurios", Cícal, nº33-34, febrero, 1988.

La línea de Portbou, catálogo exposición, San Sebastián, Arteleku, 1992.

Parcerisas, P.: "Entropía", catálogo exposición Francesc Abad, Sala de exposiciones Muncunill, Tarrasa, 1986.

Pérez, F.: "Francesc Abad", Lápiz, nº48, Madrid, Marzo, 1988.

VV. AA.: Europa Arqueología del Rescate, catálogo exposición,

Fundación Privada d'Art Contemporani Tous - De Pedro,
Barcelona, 1989.

VV.AA.: Material Humà, catàlego exposició, Metronom, Barcelona;
Centro Cultural, Tarrasa, 1981.

ANA LAURA ALAEZ

Nace en 1964, en Bilbao.

Es licenciada en Bellas Artes, especialidad de escultura, por la Universidad del País Vasco. Además ha participado en los talleres que en Arteleku han impartido Angel Bados, Sergi Aguilar y Juan Muñoz. En 1991 obtiene el Premio Bizkaio Artea y en 1993 la Beca Banesto de Creación Artística. En 1993 y 1994 reside en Nueva York.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1993:Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

1995:Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1991:"Muestra de Arte Joven", Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

1993:"Ana Laura Aláez-Dora García", Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

MUSEOS Y COLECCIONES

Diputación de Huesca.

Colección Fundación Coca-Cola España.

BIBLIOGRAFIA

Calvo Serraller, F.: "La gracia sin misterio", El País, Babelia, Madrid, 25 de Marzo, 1995.

Jiménez, P.: "Ana Laura Aláez: armas de mujer", ABC Cultural, Madrid, 10 de Marzo, 1995.

Llorca, P.: "Cuando la ciudad está próxima a vaciarse", La Guía del Diario 16, Madrid, 2 de Agosto, 1991.

la Ville de París.

1988:"Invitational", Curt Marcus Gallery, Nueva York.

1989:"Paesi del Bacino del Mediterraneo", Bari (Italia).

"Before and After the Enthusiasm", Amsterdam.

"Colección de Dibujos", Galería La Máquina Española, Madrid.

"Promises Promises", Arlés, L'Ecole de Nimes, (Francia).

"Colectiva Inaugural", Galería Javier Gastalver, Palma de Mallorca.

1990:"E. Cano, P. Espaliú, J. Rom, J. Muñoz y S. Solano", Palais du Tau, Reims (Francia).

"Hacia el paisaje", Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.

1991:"Pulsió: Louise Bourgeois, Pepe Espaliú y Alison Wilding", Fundació la Caixa, Barcelona.

"Colección Pública, Selección de Ingresos 1985-1990", Sala America, Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

1992:"Historia Natural, El doble Hermético", Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.

Bienal Internacional de Arte Contemporáneo, "Edge 92", Madrid.

"Pasajes", Pabellón de España, Expo 92, Sevilla.

1993:"Sonbeek", Arnhem, Holanda.

1994:"Sida-pronunciamento e acción", Sala de Exposiciones de la Universidad de Santiago de Compostela.

MUSEOS Y COLECCIONES

Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

Museo Marugame, Hirai, Japón.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Colección Fundación Coca-Cola España, Madrid.

ESCRITOS DEL PROPIO ARTISTA

Catálogo Exposición Pepe Espaliú, Galería Van Krimpen, Amsterdam, 1989.

"Ceci n'est pas un apirateur. En el taller de José María Sicilia" (entrevista realizada junto con G. Paneque), Figura, nº3, Sevilla, 1984.

"Decir de Lamarche-Vadel", Figura, nº6, Sevilla, 1985.

"Focus", Flash-Art (Edición española, Febrero, 1988.

"II Guanto", Juliet, Diciembre 1987.

"El arte como acción", La Esfera, Madrid, 28 de Noviembre, 1992.

"Pepe Espaliú. Obras y escritos", en Catálogo exposición Pepe Espaliú 1986-1993, Pabellón Mudéjar, Sevilla.

"Retrato del Artista Deshauciado", El País, Madrid, I.XII.92

En estos cinco años, Madrid, Estampa Ediciones, 1993.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Agredano, R.: "Titanlux y moralidad", Figura, nº20, Sevilla, 1983.

Aliaga, J.V.: Catálogo exposición Pepe Espaliú 1986-1993, Pabellón Mudéjar, Sevilla, 1994.

Catálogo Exposición Pepe Espaliú, Galería La Máquina Española, Madrid, 1988.

Brea, J.L.: Before and After the Enthusiasm, Contemporary Art Foundation Amsterdam, 1989.

"Pepe Espaliú", Artscribe, Londres, 1990.

Cameron, A.: "Pepe Espaliú at La Máquina Española", Art in America, Julio, 1989.

Cortes, J.M.G.: Entrevista en La Creación artística como cuestionamiento, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

Combalía, V.: "Otros Sevillanos Guapos", El País, 14 de mayo de 1978.

Fernández-Cid, M.: "Voz Herida", Guía de Madrid. Diario 16, Madrid, 25 de Febrero, 1994.

" " " : "Pepe Espaliú de lo individual a lo colectivo", Artistas en Madrid. Años 80, Madrid, Comunidad Autónoma, 1992.

Jarque, F.: "El arte de vivir el Sida", El País, Madrid, 16 de Noviembre, 1992.

Juncos, E.: "Contra la ignorancia y el miedo", El País, Madrid, 16 de Mayo 1993.

Huici, F.: "Para una conciencia solidaria", El País, Madrid, 14 de Febrero , 1994.

Llorca, P.: "Pepe Espaliú", Arena Internacional, nº1, Madrid, 1989.

Lorente, M.: "Pepe Espaliú", ABC Cultural, Madrid, 27 de Mayo, 1994.

Paneque, G.: Catálogo Exposición Pepe Espaliú, Galería La Máquina Española, Sevilla, 1987.

Panero, L. M.: "La fuerza del Sida", El Europeo, nº43, Madrid, Otoño, 1992.

Pérez Villen, A.: "Pepe Espaliú. La realidad y el deseo", Lápiz, nº 98, Madrid, Diciembre, 1993.

Rodríguez, J.L. y Jarque, F.: "Las cenizas del artista Pepe Espaliú serán esparcidas en los jarales de Córdoba", El País, Madrid, 4 de Noviembre, 1993.

Searle, A.: Catálogo Exposición Promises Promises, Serpentine Gallery, Londres, 1989.

Sierra, R.: "Muere de Sida a los 37 años Pepe Espaliú", El Mundo, Madrid, 11 de Febrero 1994.

"El Pompidou compra la obra de Pepe Espaliú que censuró el

Reina Sofía", El Mundo, Madrid, 12 de Febrero, 1994.

Vadel Lamarche, B.: Catálogo Exposición Pepe Espaliú, Galería La Máquina Española, Sevilla, 1987.

VV.AA.: Catálogo Exposición Dynamiques et Interrogations, Arc, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1987.

ESTRUJENBANK (GRUPO)

Surge en Junio de 1989, en Madrid, integrado por Patricia Gadea, Juan Ugalde y Dionisio Cañas. Es un grupo de acción artística cuyos trabajos se realizan en medios muy diversos: pintura, intervenciones urbanas, edición de revistas y libros. Asimismo han organizado exposiciones colectivas en su propia galería.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1988:ART'88, Feria de Basilea, Galería Buades, Basilea.

1989:Galería Buades, Madrid.

Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca.

Galería Arteunido, Barcelona.

INTERARTE'89, Galería Buades, Valencia.

1990:"Colección 90-91", Fundación La Caixa, Valencia.

ARCO'90, Galería Buades, Madrid.

1991:Studio Cristofori, Bolonia.

1992:Galería Magda Belloti, Algeciras.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1989:"Artoons", Fundación Bonito Oliva, Roma.

1990:"Made in USA", Sala Amadís, Instituto de la Juventud, Madrid.

"Fútbol y pornografía", Galería Xavier Fiol, Palma.

1992:"Plus Ultra. El Artista y la Ciudad", Sevilla.

SELECCION DE ESCRITOS DEL PROPIO GRUPO

Los tigres se perfuman con dinamita, ed. Gramma, Madrid, 1992.

Revista Estrujenbank, nº1 y 2, Madrid, Marzo, Septiembre, 1992.

Estrujenbank. Pinturas-Fotografías 14-5-92/17-6-92, Revista

Galería Magda Belloti, nº 2, Mayo, 1992, Algeciras.

Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general, Catálogo exposición Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca, con la

colaboración de la Galería Buades, Madrid, 1990.

"Dossier Estrujenbank", La fábrica del Sur, nº2, Granada, Junio, 1990.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Bonet, Juan Manuel: "Juan Ugalde S.A.", ABC, Madrid, 4 de Enero, 1990.

De Castro, María: "Estrujenbank", El País, Madrid, 31 de Marzo, 1990.

Dubcovsky: "Imágenes tópicas y típicas para un arte normal", Guía del Ocio, Palma, 23 de Marzo, 1990.

Fernández, Horacio: Estrujenbank, Catálogo exposición Fundació Caixa de Pensions, Valencia, 1991.

Huici, Fernando: "Pintura en general", El País, Madrid, 6 de Enero, 1990.

Llorca, Pablo: "La España Cañí", Diario 16, Madrid, 12 de Enero, 1990.

Villaespesa, Mar: Plus Ultra. El Artista en la Ciudad, Sevilla, 1992.

PATRICIA GADEA

Nace en 1960, en Madrid.

En 1979 inició los estudios de Bellas Artes en Madrid. Reside durante algún tiempo en El Escorial. En 1986 obtiene una Beca del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para ampliar su formación en Nueva York. Fue protagonista, junto con Dimas, Fernández Arias, Maldonado y Ugalde, de la creación en un pasaje subterráneo hacia el Retiro madrileño de una supuesta galería llamada "Mary Boom", 1985. En 1989 crea el grupo "Estrujenbank" junto a Juan Ugalde y Dionisio Cañas. En 1992 recibe la Beca de Creación Artística de Banesto.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1979:Galería Fanfarria, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

1983:Galería Grupo Quince, Madrid.

1984:"Propuestas para una nueva bandera", Galería Montenegro, Madrid.

1985:Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial de Málaga.

1986:Galería La Cúpula, Madrid.

1988:Galería Moriarty, Madrid.

1989:Facchetti Gallery, Nueva York.

1990:Galería Masha Prieto, Madrid.

1992:Galería Masha Prieto, Madrid.

1995:Galería Masha Prieto, Madrid.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1979:"Comida Homenaje ofrecida a Napoleón", Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

1981:"Ocho críticos, ocho pintores", Fundación Valdecilla, Madrid.

"20 artistas en el Mercado Público", San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

"Trajes para una fiesta", Galería Ovidio, Madrid.

1982: Bienal de dibujos Nuremberg (Alemania).

"Pavos", Ateneo de Málaga.

"Tres artistas en el Mercado Público", El Escorial, Madrid.

1984: "Punto", Estación de la Delicias, Madrid.

XVI Festival Internacional de Pintura de Gagnés sur Mer.

"Las Ciudades", Galería Moriarty, Madrid.

1985: V Bienal de Oviedo, Oviedo.

Bienal de Pontevedra, Pontevedra.

"Otros abanicos", Banco Exterior, Madrid.

"I Muestra de Arte Joven", Círculo de Bellas Artes, Madrid. (Itinerante).

V Salón de los 16, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

Junta Municipal de Arganzuela, Madrid.

"Cómete el Cometa", Galería Ovidio, Madrid.

"Madrid, Puente Aéreo", Caja de Ahorros de Madrid, Barcelona.

1987: "La generación de los 80", Museo San Telmo, San Sebastián.

1988: "Comic Iconoclasm", ICA, Londres, itinerante: Círculo de Bellas Artes, Madrid.

"Pintura española. La generación de los 80", Itinerante.

1989: "Artoons", Fundación Benito Oliva, Roma.

"La generación de los 80: Pintura", Una selección del Museo de Bellas Artes de Alava, itinerante Caracas y México.

1991: "Colección Pública. Selección de ingresos 1985-1990", Sala América, Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

"El sueño del coleccionismo", Galería Fernando Durán, Madrid.

1992:"VIII Premio de Pintura L'Oreal", Casa de Velázquez, Madrid.

1993:"IX Premio de Pintura L'Oreal", Casa de Velázquez, Madrid.

1994:"Exposición Becas Banesto", Círculo de Bellas Artes, Madrid.

"Irreal surreal en San Lorenzo de El Escorial", Cocheras del Rey, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

1995:"X Premio de Pintura L'Oreal", Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

"Territorios Indefinidos", Museo de Arte Contemporáneo, Elche.

MUSEOS Y COLECCIONES

Chase Manhattan Bank, Nueva York y Madrid.

Grupo 16

Instituto de la Juventud.

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

Fundación Banco Exterior, Madrid.

Museo de la Rioja, Logroño.

Fundación la Caixa, Barcelona.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

ESCRITOS DEL PROPIO ARTISTA

"Arte a la plancha", El País, 1993.

"La pintura como campo de minas", Portraits, Landscapes and other things, Madrid, Estrujenbank, 1983.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Huici, F. y Fernández-Cid, M.: Catálogo Exposición Patricia Gadea, Galería La Cúpula, Madrid, 1986.

Llorca, P.: "Dos miradas diferentes", La Guía del Diario 16, Madrid, 21 de Diciembre, 1990.

Paneque, G.: "Entrevista con Patricia Gadea", Figura nº4,
Sevilla, 1984.

VV. AA.: Catálogo exposición Comic Iconoclastm, ICA, Londres, 1987
(itinerante Círculo de Bellas Artes, Madrid).

VV.AA.: Catálogo exposición Territorios Indefinidos, Museo de
Arte Contemporáneo, Elche, 1995.

EVA LOOTZ

Nace en 1940, en Viena, Austria.

Estudia filosofía pura, musicología y ciencias del teatro en la Facultad de Filosofía y en la Escuela de Cinematografía y Televisión de Viena y se forma artísticamente con Heinz Leinfellner. Está afincada en Madrid desde 1965.

Junto a su compatriota Adolfo Schlösser, el pintor y arquitecto Juan Navarro Baldeweg y el filósofo Paricio Bulnes crean la revista experimental Humo (de la que tan sólo se publicó un número), y realizan varias actividades en torno a la madrileña Galería Buades.

Sus obras, generalmente instalaciones, investigan sobre los materiales de la naturaleza (mercurio, arena, carbón, madera) jugando con los conceptos de memoria y tiempo.

En 1992 ejerció la docencia en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

En 1994 se le concede el Premio Nacional de Artes Plásticas.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1973:Galería Ovidio, Madrid.

1975:Galería Jasa, Munich.

1976:Galería Buades, Madrid.

1977:Galería G, Barcelona.

"Parafina", Finca Texas, La Navata, Madrid.

1979:Galería Buades, Madrid.

Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

1981:Galería Lund, Suecia.

1983:"Metal", Fundación Valdecilla, Madrid.

1984:"Piezas", Galería Buades, Madrid.

"Barro dijo ella", Galería Montenegro, Madrid.

1985: Colegio de Arquitectos, Málaga.

1986: "Arenes", Espai 10, Fundación Joan Miró, Barcelona.

Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Galería Línea, Madrid.

1987: "Nit, deien", Sala Exposiciones de la Caixa de Pensions,
Barcelona.

1988: Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

Sala Nicanor Piñole, Gijón.

1989: Sala Parpalló, Valencia.

1990: Galería Línea, Madrid.

Galería Barbara Farber, Amsterdam.

1991: Tinglado 2, Tarragona.

1992: Galería Manuel Djeda, Las Palmas de Gran Canaria.

Galería Luis Adelantado, Valencia.

Galería Magda Belloti, Algeciras.

Diputación de Cuenca, Cuenca.

Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

1993: Espacio Cajaburgos, Burgos.

1994: Galería Ginkgo, Madrid.

Galería Maior, Pollença, Mallorca.

Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

1995: Galería Del Pasaje, Valladolid.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1975: "10 Abstractos", Galería Buades, Madrid.

1980: "Madrid DF", Museo Municipal, Madrid.

1983: "Quaderns de viatge", Espai 10, Fundación Joan Miró,
Barcelona.

"Sparks Egen-Art", Suecia y Noruega.

1984: "En tres dimensiones", Fundación Caixa de Pensions, Madrid.

"Madrid, Madrid, Madrid", Centro Cultural de la Villa de

Madrid.

1985:Salón de los 16, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

1987:"Una obra para una espacio", Canal de Isabel II, Madrid.

"Naturalezas españolas", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

1988:"Conceptos, Objetos, Energía" IFEMA, Madrid.

"Salón de los 16", Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

"Escultura española actual", Palacio de Sástago, Zaragoza.

1990:"Madrid, Espacio de interferencias", Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1991:"23 artistas Madrid años 70", Comunidad de Madrid.

"Colección pública, selección de ingresos 1980-1990", Sala America, Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

1992:"Pasajes", Pabellón de España, Expo 92, Sevilla.

"Los paisajes del texto", Palacio Revilagigedo, Gijón.

"In Vitro. De las mitologías de la fertilidad a los límites de la ciencia", Fundación Joan Miró, Barcelona.

"Los 80 en la Fundación la Caixa", Plaza de Armas, Sevilla.

"Arte en España", Museo Rufino Tamayo, México D.F.; Museo de Arte Moderno, Bogotá; Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas.

"Arte en España 1920-1990", Palacio de la Virreina, Espai-2, Barcelona.

1993:"10 pintores/10 escultores en los ochenta", Pabellón Mudéjar, Sevilla; Estación Marítima, La Coruña.

1994:"Espacios públicos, sueños privados", Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid.

"Finnegan's wake", Sala Cruce, Madrid.

"Bienal Martínez Garricabeitia", Sala de la Universidad de

Valencia.

"Cuadro a Cuadro", Círculo de Bellas Artes, Madrid.

"Pequeño Teatro de Derivas", Galería Ediciones Gingko, Madrid.

"La Palabra Pintada", Museo Provincial de Jaén.

1995: "Colección Arte Contemporáneo 1985-1995. Cinco Escultores", Palacio de los Condes de Gabia, Granada.

"Malpaís", Galería Línea, Lanzarote.

COLECCIONES Y MUSEOS

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

Fundación Caixa de Pensions, Barcelona.

Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona.

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.

Museo Municipal, Madrid.

Banco Exterior de España, Madrid.

Colección Banco de España, Madrid.

Colección Diputación de Murcia.

Colección The Chase Manhattan Bank, Nueva York.

Colección Caja de Ahorros de Burgos, Burgos.

Colección Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo.

Colección Instituto de Crédito Oficial, Madrid.

Fundación Coca-Cola España, Madrid.

Colección Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona.

SELECCION DE ESCRITOS DEL ARTISTA

"La Espina del León", en Creación, nº13, Madrid, 1995.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

- Bonet, J. M.: Catálogo Exposición Cien Fuentes, Eva Lootz, Diputación de Cuenca, Cuenca, 1992.
- "Eva Lootz, arenas fluyendo", ABC Cultural, Madrid, 13 de Noviembre, 1992.
- Bulnes, P.: "Eva Lootz", Catálogo Exposición Madrid DE, Museo Municipal, Madrid 1980.
- Castro, M. A.: "Un paisaje centrífugo", El País, Madrid, 27 de Julio, 1991.
- Castro Flórez, F.: "Eva Lootz y el devenir - corporal", Diario 16, Madrid, 30 de Mayo, 1994.
- Fernández, H.: Catálogo exposición Eva Lootz, Valencia Sala Parpalló, 1989.
- François, C., Fernández, H., y Lootz, E.: Catálogo del museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1986.
- Jarauta, F.: "Nudos, barcas: ellas", Catálogo Exposición Eva Lootz, Galería Luis Adelantado, Valencia, 1992.
- Jiménez, C.: "El Mercurio, la montaña, la huella", Lápiz, nº71, Madrid, 1990.
- Jiménez, P.: "Pequeño teatro de Eva Lootz", ABC Cultural, Madrid, 3 de Junio, 1994.
- Olivares, J.: "Entrevista con Eva Lootz", Catálogo Exposición Una Obra para un Espacio, Exposición del Canal de Isabel II, Madrid, 1987.
- Moure, G.: Catálogo Exposición En tres dimensiones, Fundación Caixa de Pensions, Madrid, 1984.
- Moure, G. y Lewison, J.: Catálogo Exposición Spansk Egen-Art, 1984.
- Pérez, D.: "Eva Lootz", Lápiz, nº90, Madrid, Noviembre, Diciembre, 1992.
- Rivas, F.: "Los nudos de la noche", Catálogo Exposición Nit

- Deien, Fundación Caixa de Pensiones, Barcelona, 1987.
- Saénz de Gorbea, X.: Catálogo Exposición Eva Lootz, Espacio Cajaburgos, Burgos, 1993.
- Vela, M.: "Una medida de agua", Catálogo Exposición Eva Lootz, Tinglado 2, Tarragona, 1991.
- VV.AA.: Catálogo Exposición La Palabra Pintada, Museo Provincial de Jaén, 1994.
- VV.AA.: Catálogo Exposición La Escultura Española Actual, Palacio de Sástago, Zaragoza, 1988.
- VV.AA.: Catálogo Exposición Madrid. Espacio de interferencia, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990.

ROGELIO LOPEZ CUENCA

Nace en 1959, en Nerja, Málaga.

En 1985 estudia en los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1986 realiza el vídeo Poesie pour le poivre, en el Centro de Estudios de la Generación del 27, en Málaga, y ha participado en actividades musicales, con el grupo "Peña Wagneriana" y con "UHP". Ha expuesto en numerosas ocasiones con Agustín Parejo School, formando grupo.

En 1993 es seleccionado para participar en la muestra "Jovenes artistas europeos", patrocinada por BP Oil Europa.

En 1994 se le concede el Premio Andalucía a las Artes Plásticas.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1988:"Proletarian Portrait", Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

"Quartier Tatlin", Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

1989:"Bable Gum", Galería Pedro Pizarro, Málaga.

"House and Tatlin", Galería Temple, Valencia.

1990:"Real Zone", Marta Cervera Gallery, Nueva York.

"Powertry", Graeme Murray Gallery, Edimburgo.

1991:Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

1992:Galería Temple, Valencia.

Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

1993:Galería Antonio de Barnola, Barcelona.

Unicaja, Málaga.

1994:Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

Gaz la Galería, Zaragoza.

"Words. Words. Words", Estación Municipal de Autobuses de Málaga y Estación de Santa Justa, Sevilla.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

Además de las realizadas como miembro de Agustín Parejo School entre 1982 y 1987, ha participado en:

1985:I Muestra de Poesía Experimental, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

1987:II Muestra de Poesía Experimental, Biblioteca Nacional, Madrid.

1988:"El Retrato", Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

"Andalucía, Arte de una década", Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla y Hospital Real de Granada.

1989:"Arte Contexto", Canal de IsabelII, Madrid.

"Antes y después del entusiasmo, 1972-1992", Kunst-Rai, Amsterdam.

1990:"X Salón de los 16", Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

1991:"Nuevas corrientes: arte reciente en España", Riffe Gallery, Nueva York.

1992:"Lo que puede un sastre. Antonio Miró y 14 artistas", Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

"Pasajes. Actualidad del arte español" Pabellón de España, Expo'92, Sevilla.

"El compromiso del Arte", Sala Amadís, Instituto de la Juventud, Madrid.

"Los 80 en la Colección La Caixa", Sala de la Plaza de Armas, Sevilla.

"Los Paisajes del texto", Palacio de Revillagigedo, Gijón.

"Fondos de la Colección Arte Contemporáneo", Museo Rufino Tamayo, Galería Cade Cane, Sevilla.

1993:"4 Artistas españoles" Homenaje a Juana de Aizpuru, Madrid.

"XIII Mostra Unión Fenosa", Junta del Puerto de La Coruña.

"IV Bienal de Pintura Ciudad de Pamplona", Sala Armas.

1994:"Bienal Martínez Guerricabeitia", Sala de la Universidad de Valencia.

"Espacios Públicos. Sueños Privados", Sala de la Plaza de España.

"Septimo Premio Constitución de Pintura", Comunidad Autónoma de Extremadura, Mérida.

"La Palabra Pintada", Museo Provincial de Jaén.

COLECCIONES Y MUSEOS

Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia.

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

Museo San Telmo, San Sebastián.

Colección La Caixa, Barcelona.

Colección Fundación Coca-Cola España, Madrid.

Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo.

Colección de la Biblioteca Nacional, Madrid.

Colección de la Diputación de La Rioja, Logroño.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

ESCRITOS DEL ARTISTA

Brixton Hill, Málaga, Newman Poesía, 1986.

Home Swept Hole, Unicaja, Málaga, 1993.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Bonet, J.M.: "Pinturas para aeropuertos y pinturas para almonedas", Diario 16, Madrid, Octubre de 1988.

Camacho, J.M.: "López Cuenca", ABC Cultural, Madrid, 14 de octubre de 1994.

Castro Flórez, F.: "Lo novedoso es exponer un lugar"

(Entrevista). Diario 16, Madrid, 14 de enero de 1994.

Combalía, V.: "La orgía mass-mediática", El País, Madrid 15 de marzo de 1993.

Danvila, J.R.: "Rogelio López Cuenca. Un código de señales", El Punto, octubre de 1988.

Fernández Cid, M.: "Rogelio López Cuenca. Un lenguaje renovado", Diario 16, abril de 1990.

Huici, F.: "Poética visual. Rogelio López Cuenca", El País, Madrid, octubre de 1988.

"Paraisos estupefacientes", El País, Madrid, 31 de enero de 1994.

Jiménez, P.: "Rogelio López Cuenca: pedazos de paraíso", ABC Cultural, Madrid, 21 de Enero de 1994.

Pujal Gesali, E.: "La tela del juicio: Las artes de Rogelio López Cuenca", Revista de Occidente, nº 129, Madrid, 1992.

Catálogo exposición Rogelio López Cuenca, Sala de Exposiciones Unicaja, 1993, Málaga.

VV.AA.: Catálogo exposición La Palabra Pintada, Museo Provincial de Jaén, 1994.

BEGORA MONTALBAN

Nace en 1959, en Bilbao.

Realiza estudios de enfermería y psiquiatría. Su formación en escultura e imagen tuvo lugar en la Escola Massana.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1991:"La tragedia del con-sentido", Centre d'Art Alexandre Cirici, l'Hospitalet de Llobregat, Barcelona.

1992:"Quatre propostes (Acción al carrer)", Lloret de Mar, Gerona.

"Formas de desafío" VII cicle d'Art contemporani a Gràcia, "Extensions", Centre Cívic L'Artesa, Barcelona.

1993:"Pre-texto al 'ser' le cansaba", Intervencions als Estudis Universitaris de Vic, Vic, Barcelona.

1994:"'Sujetos' a lo inefable", Galería Antonio de Barnola, Barcelona.

"Sujetos", Caz La Galería, Zaragoza.

"Guanyadores ex-aequo del XVI Saló d'Arts Plàstiques", Museo Salvador Vilaseca, Reus, Tarragona.

1995:"Transito-vigilia", proyecto de arte joven en el Aeropuerto de Barcelona.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1994:"Los Universos Lúcidos", El Pavellón, Arco'94, Madrid.

"Distancia Cero. Años 90", Centro Arte Santa Mónica, Barcelona.

"Proyecto Calidoscopio", The Tyrone Guthrie Centre, Annaghmakerrig, Irlanda.

Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca.

V Bienal de Escultura, Murcia.

1995:Galería Antonio de Barnola, Barcelona.

El Pabellón, Cataluña.

Galería Caz, Zaragoza.

Arco'95, Madrid.

"Territorios Indefinidos", Museo de Arte Contemporáneo,
Elche.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Murria, A.: "Construir la identidad", Lápiz, Madrid, nº114, p.54-
57, 1995.

VV.AA.: Catálogo exposición Territorios Indefinidos, Museo de
Arte Contemporáneo, Elche, 1995.

JUAN LUIS MORAZA

Nace en 1960, en Vitoria.

Estudia en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, donde en la actualidad ejerce como profesor. De 1979 a 1986 funda el colectivo, CVA con la excultora Marisa Fernández. En 1990 obtiene la Beca de Banesto. El año 1991 coordina y participa en el Seminario sobre la experiencia moderna titulado: "Cualquiera. Todos. Ninguno", organizado por Arteleku. En 1992 obtiene la beca de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. En 1994 es seleccionado para participar en la Bienal de Sao Paulo junto a Joan Brossa y Ana Prada.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1982:Aula de Cultura CAM, Bilbao.

"P.V. Instalación", Sala de Cultura CAM, Pamplona.

Conferencia-acción, Casa de Cultura de Vitoria.

1983:"Cicatriu a la Matriú", Metronom, Barcelona.

1986:Casa de la Cultura de Basauri, Bilbao.

1988:Galería Oliva Mara, Madrid.

1990:Galería Rita García, Valencia.

Galería Berini, Barcelona.

1993:Galería Elba Benítez, Madrid.

1994:"Ornamento y ley", Sala América, Vitoria.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1979:"Bizkaiko Pintura Gaur", itinerante por Vizcaya.

1980:"Minimalismo y Nueva Figuración", Bilbao, Vitoria.

1981:"Giltzapean Gaude Daude", San Sebastián, Bilbao, Vitoria.

1982:"La Caja en el Arte", Galería Windsor, Bilbao.

"CVA", Aula de Cultura del CAM, Bilbao.

- "PV-Instalaciones", Sala de Cultura del CAM, Pamplona.
- 1983:"Geométricos vascos", itinerante por el País Vasco.
- "Bilbao 2500", Aula de Cultura, CAM, Bilbao.
- Gure Artea, Vitoria.
- "Emakumeok Gaur II", Aula de Cultura CAM, Bilbao.
- 1984:"Escultura Vizcaína Actual", Galería Windsor, Bilbao.
- "La Escultura", Aula de Cultura CAM, Bilbao.
- 1985:"Mitos y delitos", Metrònom, Barcelona.
- 1986:"CVA", Casa de la Cultura, Basauri, Bilbao.
- "El suelo como soporte", Metònom, Barcelona.
- "Nerviòn", Aula de Cultura CAM, Bilbao.
- "Desde la Escultura", Galería Angel Romero, Madrid.
- "Arte Vizcaíno", La Galería, Bilbao.
- 1987:"Esculturas. María Luisa Fernández, Pello Irazu, Juan Luis Moraza", Sala Amadís, Madrid.
- Muestra de Arte Joven, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- 1988:"Escultura española actual", Palacio de Sástago, Zaragoza.
- Muestra de Arte Joven, Palacio de Sástago, Zaragoza.
- 1989:"Generación de los 80. Escultura", Fondos del Museo de Bellas Artes de Alava. Itinerante: Santander, Zamora, Logroño.
- 1990:Salón de la Crítica, Valencia.
- "Generación de los 80. Escultura", Fondos del Museo de Bellas Artes de Alava. Itinerante: Granada, Santiago de Compostela, Salamanca.
- 1991:"El sueño Imperativo", Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- "Colección pública. Selección de ingresos 1985-1990", Sala Amarica, Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.
- 1992:"Pasajes. Actualidad de Arte Español", Pabellón de España, Expo'92, Sevilla.
- "Rim talk. Hablar del límite", Galería Trayecto, Vitoria.

1993: "Becarios de Roma", Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

"Moraza-Illana", Galería Trayecto, Vitoria.

"Iluminaciones profanas. La tarea del arte", Arteleku, San Sebastián; Galería Elba Benítez, Madrid.

"Desde Occidente. 70 Años de Revista de Occidente"

MUSEOS Y COLECCIONES

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Museo de Esculturas de la Caixa de Barcelona.

Museo Provincial de Alava.

Museo Nacional de Managua.

Instituto de la Juventud, Madrid.

Fundación Coca-Cola España, Madrid.

SELECCION DE ESCRITOS DEL ARTISTA

Mitosis, 1986.

"Un modelo de hombre para cada hombre en cada aquí", Cyan, Madrid, nº8, 1988.

"La pasión de Nuestra Señora Realidad", Arena nº3, Madrid, 1989.

Seis Sexos de la Diferencia. Estructura y Límites. Realidad y Demonismo, San Sebastián, Arteleku 1990.

"Almacén (Placer)", escrito de la publicación perteneciente al seminario Cualquiera. Todos. Ninguno, Vol. I, Arteleku, San Sebastián, Septiembre, 1991.

"La empresa y su doble. A propósito de McCollum", Zehar, 1992.

Ma (non e) Donna. Imágenes de Creación. Procreación y Anticoncepción. Proyectos de Restauración Textual, Madrid, Galería Elba Benítez, 1993.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

- Castro, F.: Catálogo exposición Ornamento y Ley, Vitoria, Sala America, Diputación Foral de Alava, 1994.
- Cortés, J.M.G.: Entrevista La creación artística como cuestionamiento, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.
- Fernández Cid, M. y Queralt, R.: Catálogo Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación Coca-Cola, Fundación Coca-Cola España, Madrid, 1995.
- Huici, F.: Catálogo Exposición Esculturas. M. Luisa Fernández, Pello Irazu, Juan Moraza, Sala Amadís, Madrid, 1987.
- " " : El País, Madrid, 12 de Octubre de 1988.
- Logroño, M.: "Desde la escultura", Diario 16, Madrid, Abril, 1986.
- Power, K.: "J. L. Moraza: una poética del claroscuro", Catálogo Exposición Juan Luis Moraza, Galería Oliva Mara, Madrid, 1988.
- Power, K. y Moraza, J.L.: "Notas sin cuerpo sobre el cuerpo, para un epistolario", Catálogo Exposición Juan Luis Moraza, Arlma, Galería Berini, Barcelona, 1990.
- San Martín, F.J.: "Juan Luis Moraza", Lápiz, Marzo-Abril, 1993.
- VV.AA.: Catálogo Exposición Rim Talk. Hablar del Límite, Galería Trayecto, Vitoria, 1992.
- VV.AA.: Catálogo Exposición XXII Bienal de Sao Paulo, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1994.

ANTONI MUNTADAS

Nace en 1942, en Barcelona.

Al iniciar su trayectoria artística, combina la pintura con los estudios de Ingeniería Industrial en Barcelona y en Tarrasa. Fue discípulo de Prats y Madiolas. En 1964 es cofundador del grupo "Machines". A partir de 1971 cesa de pintar y adopta nuevos soportes (audiovisuales y multimedia), interesándose por las ciencias sociales. En 1977 investiga en el Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology, donde imparte cursos de "New Media/New Culture". Ha dirigido el seminario "Projects on Media" en el Massachusetts College of Art en 1980 y ha impartido numerosos cursos en las Universidades y Escuelas de Arte de Europa y Estados Unidos. Ha obtenido becas de la Fundación Juan March en 1978, de la Fundación Massachusetts Artist de Boston y del Ministerio de Cultura Español en 1979, del Council for the Arts del Estado de Nueva York en 1983, y el Premio Guggenheim en 1984. En 1988 colabora con el Círculo de Bellas Artes de Madrid impartiendo uno de los "talleres de Arte Actual". En 1994 imparte un taller sobre "Intervenciones urbanas" en Arteleku de San Sebastián.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1971:Galería Vandrés, Madrid.

1973:Galería René Metrás, Barcelona.

1974:Galería Vandrés, Madrid.

"The Video Distribution Inc.", Stefanotti Gallery, Nueva York.

1976:International Cultureel Centrum, Amberes.

Galería Cineto, Barcelona.

The Kitchen, Nueva York.

1977:Anthology Film Archives, Nueva York.

Everson Museum of Art, Siracusa, Nueva York.
 Sala Tres, Sabadell.
 1978:Museum of Modern Art, Nueva York (Proyecto Video XVIII).
 Anthology Film Archives, Nueva York.
 1979:Vancouver Art Gallery, Vancouver.
 1980:The Kitchen, Nueva York.
 Galería Vandrés, Madrid.
 And/Or, Seattle.
 1982:Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover,
 Massachusetts.
 Washington Projects for the Arts, Washington.
 1983:Sygma, Burdeos.
 Galerije Contemporary Art, Zagreb.
 Sala Parpalló, Valencia.
 1984:Anthology Film Archives, Nueva York.
 1985:Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles.
 San Francisco Video Gallery, San Francisco.
 Galería Fernando Viñande, Madrid.
 Galería Estampa, Madrid.
 1987:Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Asqu.
 Galerie Gabrielle Maubrie, París.
 Palacio de la Madraza, Granada.
 Exit Art, Nueva York.
 Massachusetts College of Art, Boston.
 Galería Luisa Strina, Sao Paulo.
 1988:The Power Plant, Toronto.
 "Híbridos", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
 La Crie, Rennes.
 Galería Marga Paz, Madrid.
 Galerie des Beaux Arts, Bruselas.
 "Pasajes" Palau de la Virreina, Barcelona.

1989:"Standard/Específic", Galería Benet Costa, Barcelona

Galería Marga Paz, Madrid.

Galerie Gabrielle Maubrie, París.

Tomoko Liguori Galeri, Nueva York.

Galería Benet Costa, Barcelona.

1990:Charles H. Scott Gallery, Vancouver.

Galería Kent, Nueva York.

Israel Museum, Jerusalem.

1991:Image Forum, Tokio.

Brigitte March Gallery, Stuttgart.

Galería de Lége Ruimte, Brujas.

Indianapolis Museum of Art, Indianapolis.

Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara.

Galerie Gabrielle Maubrie, París.

1992:"Stadium VIII", Instituto Valenciano de Arte Moderno,
Valencia.

Fundación Serralves, Oporto.

Centre del Carmen, Instituto Valenciano de Arte Moderno,
Valencia.

"Worte: Pressjonfernz Raum", Orangerie de Munich.

"The Board Room", National Gallery, Ottawa.

1994:"Between the frames: the Forum", Capc Musée d'Art
Contemporain, Burdeos.

SELECCION DE PROYECTOS ESPECIALES

1971/73:Experiencias sensoriales.

1973/75:Membro de Grup de Treball, Barcelona.

1974:"Confrontations", Automation House, Nueva York.

"Cadaqués canal local", Galería Cadaqués, Cadaqués.

1975/76:"Proyecto a través de Latinoamérica.

1976:"The Last Ten Minutes (Parte I)". The Kitchen, Nueva York.
 "N/S/E/W/", Bienale Internazionale d'Arte, Venecia.
 "Barcelona distrito uno", Galeria Ciento, Barcelona.

1977:"The Last Ten Minutes (parte II)". Documenta 6, Kassel.

1978:"Yesterday; Today; Tomorrow", F.S.1, Nueva York.
 "On Subjectivity", Hayden Gallery, MIT, Cambridge.

1979:"Between the Lines", Boston Film/Video Foundation, Boston.
 "Dos Colors", Espai B5-125, Universidad Autónoma, Barcelona.
 "Pacific Rim", Trasmisión en slow scan, Cambridge Link group project.(Con Bill Barlett).

1980:"Pamplona Grazalema", Guggenheim Museum, Nueva York.(Con Ginés Serrán-Pagán). Exposición itinerante "New Images from Spain".

1981:"La Televisión", XVI Bienal de Sao Pablo.
 "Media Eyes", instalación en valla publicitaria en Cambridge.
 "Wet and Dry", Printed Matter, Nueva York.
 "Rambla 24 horas (parte I)",XXIII Semana Internacional de Cine de Barcelona.
 "Picture Phone Transmission", Boston Link Group Project, UCLA-MIT, Cambridge, USA.

1982:"Drastic Carpet", Addison Gallery of Contemporary Art, Phillips Academy, Andover.
 "Media Sites/Media Monuments W.P.A.", Washington DC.

1983:"haute Culture (parteI)", Musée Fabre-Plygone, Montpellier.
 "alta Cultura (parteI)", Museo de Bellas Artes-Nuevo Centro, Valencia.

1984:"haute Culture (parteII)", Santa Monica Place at Robinsons, Los Angeles.
 "haute Culture (Parte II)", Atlanta College of Art, Atlanta.
 "Credits", Los Angeles Contemporary Exhibition, Los Angeles.
 "This is not an Advertisement", Messages to the public,

Spectacolor Times Square, Nueva York.

"Exposición", Galería Vijande, Madrid.

"Marco/Crade/Frame", Galería Estampa, Madrid.

"Deux paysages, DANAÉ", Foully.

1987: "Generic TV", Musée d'Art Moderne Villeneuve d'Asq.

"Generic still life", Galerie Gabrielle Maubrie, París.

"Derrière les mots" Raffinerie de Plan K, Brusela.

"Behind the Image", The Banff Center, Banff.

"Bars", Revista Telos, Madrid.

"The Board Room", Massachusetts College of Art, Boston

"Cuarto do fundo/backroom", Galería Luisa Strina, Sao Pablo.

"Still Libes", en revista File, nº23, Toronto.

MUSEOS Y COLECCIONES

Palais de Beaux Arts, Bruselas.

National Gallery, Ottawa.

Guggenheim Museum, Nueva York.

Galerije Contemporary Art, Zagreb.

Museo de Arte Contemporáneo, Caracas.

Everson Museum, Siracusa.

Vidioteca Caixa de Barcelona, Barcelona.

Museu de Arte contemporânea, Sao Paulo.

Long Beach Museum of Art, Long Beach.

Rotch Library, MIT, Cambridge.

Donell Public Library, Nueva York.

Addison Gallery of American Art, Andover.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Fons Regional d'Art Contemporaine, Córcega.

Foundation Dane, Foully.

SELECCION DE ESCRITOS DEL ARTISTA

"Una soggettività crítica/Media About Media", Nord e Sud, 2, abril/junio, Nápoles, 1984.

"Una soggettività crítica. Pro/anti TV: Una Interrelazione", L'Immagine Elettronica, catálogo exposición, febrero, Bolonia, 1984.

On Subjectivity, catálogo Center for Advanced Visual Studies at the Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1978.

"Fora de context", en catálogo exposición Muntadas, Palau de la Virreina, Barcelona, 1988.

"A propósito de lo público y lo privado", en Catálogo exposición Muntadas, Fundación de Serralves, Oporto, 1992.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Birnie Danzker, J.A.: Catálogo exposición Personal/Public Information, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1979.

Blanc, M.T.: "Muntadas", Art Press, nº56, París, 1982.

"Muntadas, Ideological Statement", en Artefactum, Amberes, noviembre-diciembre 1984.

Bonet, E.: "Background/Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas, Híbridos, Madrid, M.N.C.A.R.S., 1988.

Bonito Oliva, A.: Europe-America: The Different Avant-Gardes, Roma 1976.

Borrás, M.L.: Panorama de Novísimos, Barcelona, 1971.

Combalía, V.: La Poética de lo Neutro, Barcelona, 1975.

Cortés, J.M.G.: La creación artística como cuestionamiento, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

Don, A.: "Shifting Values", Art Week, San Francisco, febrero 1985.

Huffman, K.: Catálogo exposición Video: a retrospective 1974-1984, Long Beach Museum of Art, 1984.

- Korot, B. y Schneider, I.: Video Art, Nueva York, 1976.
- London, B. y Zippay, L.: "A Chronologie of Video Activity in the USA 1965-1980", Artforum, Nueva York, septiembre 1980.
- Martí, O.: "Muntadas presenta en Europa su reflexión sobre el sistema del arte", El País, Madrid, 22 de marzo de 1994.
- Mendel, M.: Catálogo exposición Media Landscape, Galerije Contemporary Art, Zagreb, 1983.
- Rowell, M.: Catálogo de la exposición New Images from Spain, Guggenheim Museum, Nueva York, 1980.
- Sichel, B.: "Paysages mediatiques, Muntadas", Art Press, nº75, París, 1983.
- VV.AA.: Catálogo exposición Dos Colors, Universidad Autónoma, Barcelona, 1979.
- VV.AA.: Catálogo exposición Treballs Recents, Sala Parpalló, Valencia, 1983.
- VV.AA.: Catálogo exposición Barcelona-París-Nueva York, Palau Robert, Barcelona, 1985.
- VV.AA.: Catálogo exposición Muntadas a la Virreina, Barcelona, 1988.
- VV.AA.: Catálogo Exposición Muntadas. Intervenciones a propósito de lo publico y lo privado, Fundación de Serralves, Oporto, 1992.

PALOMA NAVARES

Nace en Pozuelo de Alarcón, Madrid.

Artista multimedia, ha hecho numerosas instalaciones, también ha trabajado en vídeo de creación y ha ejecutado diversos murales. Comisaria del Festival de Vídeo del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1975: Galería Tambor, Madrid.

1977: Galería Propac, Madrid.

1978: Galería Aritza, Bilbao.

1980:Palacio Provincial de Málaga.

Galería Aelee, Madrid.

Palacio de Benacazón, Toledo.

1981:Galería 11, Alicante.

Centro de Cultura, Cuenca.

Galería Aritza, Bilbao.

1982:Galería Lucas, Valencia.

Casa del Siglo XV, Segovia.

Museo Nacional de Bellas Artes, Santander.

1985:Galería Aelee, Madrid.

Galería 11, Alicante.

Galería Juan de Aizpuru, Sevilla.

1990:Galería Aelee, Madrid.

1991:Galería Trayecto, Vitoria.

1992:Stiftung Ludwig Modern Art Museum, Viena.

1993:Sala Gaspar, Barcelona.

Espacio CajaBurgos, Burgos.

Turbulance Gallery, Nueva York.

1995:Espace d'Art Yvonamor, París.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1974:XX Internacional de Pintura, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

III Bienal del Tajo, Toledo.

IV Bienal de Paterna, Valencia.

1975:Concursos Nacionales de Dibujo y Pintura, Madrid.

III Bienal de Zamora.

Gran Premio de Pintura del Círculo de Bellas Artes , Madrid.

1978:Panorama 78, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

1980:Bienal Internacional de Pontevedra.

1984:"El pacto invisible" Galería Aelee, Madrid.

1989:"Más que palabras", Galería Alfonso Alcolea, Barcelona.

1991:"15", Galería Aelee, Madrid.

1992:"VII Edición premio L'Oreal", Casa de Velázquez, Madrid.

1995:"Territorios Indefinidos", Museo de Arte Contemporáneo, Elche.

MUSEOS Y COLECCIONES

Museo de Villafamés, Castellón.

Museo de Elche, Alicante.

Museo de Bellas Artes, Málaga.

Museo Municipal de Bellas Artes de Santander.

Museum Moderner Kunst, Viena.

Museo de Bellas Artes de la Diputación de Alava.

ESCRITOS DEL ARTISTA

"Imágenes del deseo en el umbral de los sueños", Tabaprees, SA, Madrid, 1993.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Fernández Cid, M.: Catálogo Exposición Paloma Navares, Galería Aelee, Madrid, 1990.

-Catálogo Exposición Paloma Navares, Espacio Cajaburgos, Burgos, 1993.

Horny, Henriette y Calvo Serraller, F.: Catálogo Exposición Paloma Navares, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena, 1992.

Huici, F.: Catálogo Exposición Paloma Navares, Galería Aelee, Madrid, 1989.

Olivares, R.: Catálogo Exposición Paloma Navares, Galería Trayecto, Vitoria, 1991.

VV.AA.: Catálogo exposición Territorios Indefinidos, Museo de Arte Contemporáneo, Elche, 1995.

AGUSTIN PAREJO SCHOOL

Surgido en Málaga en 1981, es un colectivo compuesto originariamente por 11 miembros que han permanecido en el anonimato. Se autodenominan "Grupo de acción artística" y realizan sus trabajos en medios muy distintos: vídeo, instalaciones, carteles, camisetas, intervenciones, publicaciones, etc. Su objetivo principal ha sido hacer visible la naturaleza conflictiva del espacio físico de su ciudad.

EXPOSICIONES DEL GRUPO

1982:"Agit-Pop de Octubre", Galería del Ateneo, Málaga.

1984:"Wear a Poem", Pub Terral, Málaga.

1985:"Du Côté de l'URSS", Colegio de Arquitectos, Málaga.

1986:"Consignas", Galería Pedro Pizarro, Málaga.

1990:"La Sábana Santa", Galería Pedro Pizarro. Málaga.

1992:"Lenin Cumbe", Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

"Sin Larios", Colegio de Arquitectos, Málaga.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1982:"El Pavo", Galería del Ateneo, Málaga.

1984:I Muestra de Poesía Experimental Gerardo Diego, Cuartel del Conde Duque, Madrid.

1985:"Andalucía, Puerta de Europa", Ifema, Madrid.

1986:"El San Sebastián", Galería Pedro Pizarro, Málaga.

"II Mostra Internacional de Copy-Art, Barcelona.

1987:"Comercia", Galería Pedro Pizarro, Málaga.

"De la envidiosa mano de la muerte", Centro Cultural Galileo, Madrid.

III Muestra de Pintura Luis Cernuda, Sevilla.

1988:II Muestra de Poesía Experimental Gerardo Diego, Biblioteca Nacional, Madrid.

1989:Kunst Rai'89, Stand Galería Pedro Pizarro, Amsterdam.

1990:Arco'90, Stand Galería Carmen de Julián, Madrid.

1991:Arco'91, Stand Galería Carmen de Julián, Madrid.

"PSOE", Sala Strujenbank, Madrid.

"Cambio de Sentido", Cinco Casas, Ciudad Real.

1992:"Plus Ultra", Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

1993:"Las Caras de Bélmez", Galería Fúcares, Madrid.

"Documentos", El Ojo Atómico, Madrid.

1994:"Art Collectif Espagnol", Mille Feuilles, Túnez.

1995:Aula I.E.S. de Coín, Málaga.

"Arte y Derechos Humanos", Archivo Municipal, Málaga.

ACCIONES E INSTALACIONES

1982:"Environnement", Expo-Juventud'82, Málaga.

1983:"Namibia Libera Súbito", Pintadas, Málaga.

1984:"Arapahoe", Acción en el campo de Coín, Málaga.

"Poezia", Pintadas, Málaga.

1985:"Prensa Tirana/A.P.S. se Pasa al Este", Málaga.

1986:"Caucus", Calles de Fuengirola.

"Picasso par Picabia", Junto a U.H.P." C.C. George Pompidou,
París.

III Muestra Internacional de Vídeo de Málaga, Málaga.

"Homenaje a Jackson Pollock", Málaga/Granada.

1987:"R.R. Fascist Pig", Pegada de carteles, Málaga.

1990:"El Sur a la Fuerza", Pegada de carteles, Málaga.

"Nous Sommes Tous...", Programa de TVE.

1991:"Desenganchate. Apostata", Mailing.

PUBLICACIONES Y EDICIONES

1982:"Absolument Mondernier", Cuaderno de poesía.

1983:"Mal Arian Poems", Cuaderno de poesía.

- 1984: "Faux Copyaroid Calendriers", Calendarios.
- 1985: "Pirata-Pirata", Colección/distribuidora de casetes de música étnica y contemporánea.
- 1986: "Málaga Euskadi Da", Video-clip.
- "Caucus", Vido-clip.
- "Málaga Euskadi Da", Revista de antropología-ficción.
- "Málaga Euskadi Da", Pegatina.
- 1987: "Por favor Estamos Parados", Colección de Postales.
- 1988: "Hirnos de Andalucía", Video-clip Peña Wagneriana.
- 1990: "La Sábana Santa", Camisetas.
- 1991: "El Sur a la Fuerza", Cartel y postal.
- "Desenganchate. Apostata", Postal y Pegatina.
- 1993: "El Final de la Historia", Serigrafía, Mordiente Ediciones, Granada.
- 1994: "Guía Arquitectura Aulica Malagueña", Revista AQ, Granada.
- 1995: "No somos Nadie", Revista Página Abierta, nº 48, Madrid.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

- Bueno, F.: Plus Ultra. Intervenciones, Sevilla, Pabellón de Andalucía, Expo'92, Sevilla, 1992.
- González, A.: Plus Ultra. Intervenciones, Sevilla, Pabellón de Andalucía, Expo'92, Sevilla, 1992.
- López-Wagner, A.: "Somos moros, estamos negros. Entrevista con Agustín Parejo School", Arena, nº2, Madrid, 1989.
- Fujals Gesalí, E.: "Po-etica de la Renuncia", Arena, nº3, Madrid, 1989.

PERE JAUME BORREL GUINART (PEREJAUME)

Nace en 1957, en Sant Pol de Mar (Barcelona).

Es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Como artista es de formación autodidacta, mostrando cierta influencia del surrealismo catalán, de Miró y Joan Brossa. Vive y trabaja en Montnegre, cerca de Sant Pol de Mar, y el contacto con la naturaleza tiene importancia fundamental en su obra. Ha realizado acciones, en ocasiones trabajando con Cesc Gelabert y con Llorens Balsach. En 1983 obtiene una Beca de la Generalitat para la Investigación de nuevas formas expresivas. A partir de los 90 trabaja en el concepto de paisaje con los más diversos puntos de vista y tratamientos.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1974:Museo de Sant Pol de Mar, Barcelona.

1976:Círculo Artístico de Sant Lluc, Barcelona.

L'Esplai, Sant Pol de Mar, Barcelona.

1978:Galería Ciento, Barcelona.

1979:Son Servera, Sa Pleta Freda, Mallorca.

Sala Cap i Cua, Canet de Mar.

1980:Galería Joan Prats, Barcelona.

"Poema aerostatic: Bola nocturna" Eczema, (acción),
Ascensiones sobre Barcelona, Sabadell, Vic, Montnegre y
Sommet de Costabona.

1982:Espai Roca, Sabadell, Barcelona.

"Fête-itinéraire 90ème anniversaire J.V. Foix, Stade du
Montjuic", fundación Joan Miró, Barcelona.

1984:"Postaler", Sala de La Caixa de Pensions, Barcelona.

Casa de Cutura, Avilés, Oviedo.

"Can Xamar", Museo Municipal Mataró, Barcelona.

Galería Joaquín Mir, Palma de Mallorca.

1985: Artgràfic Massanet, Figueras, Gerona.

Galería Joan Prats, Nueva York (EEUU).

1986: "Marcs", Espai 83, Museo de Arte de Sabadell, Barcelona.

Galería Montenegro, Madrid.

1987: Galería Montenegro, Madrid.

Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées, (Francia).

1988: "Culminació d'un entorn", Moll de Costa, Tarragona.

1990: Galería Joan Prats, Barcelona.

1991: Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao.

1992: Galería Angels de la Mota, Barcelona.

1994: Galería Joan Prats, Barcelona.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1979: "La segona avantguarda", itinerante en Italia.

"Magia i pintura", con la colaboración de Hausson, Sant Pol de Mar y Canet de Mar, Barcelona.

1981: "Exposición en una mina de champiñones", con la colaboración de Josep de Ca L'estrany y Joaquín Carbonell, Sant Cebrián de Vallalta.

"Pequeños formatos", Galería Ciento, Barcelona.

1982: "Música, poesía visual", Fundación Joan Miró, Barcelona.

"Homenaje a Picasso", Hospital de la Santa Cruz, Barcelona.

"Mostra d'Art catalán contemporani", Toronto, Canadá.

"Poesía experimental aérea", Sala Parpalló, Valencia.

1983: "Arlequí", (acción colaboración de Cesc Gelabert y Música de Llorenç Balsach) Sant Pol de Mar, Barcelona.

"Mostra d'Art", Sant Cugat del Vallés, Barcelona.

"Casino", Fundación Joan Miró, Barcelona.

1984: "Piano-Xofer", (Teatro musical con música de J.Mª Mestres

- Quadreny), Teatro Regina, Barcelona.
- "La muntanya i l'ocell", Galeria Eude, Barcelona.
- 1985:"Collage", Galeria Joan Prats, Barcelona.
- "Obres inédites", Galeria Joan Prats, Barcelona.
- "Nits", Fundación Caixa de Pensions, Barcelona.
- "Art i arquitectura", Colegio de "Aides-architecte", Vic.
- 1986:"Paraguas inmorales", Revista On, Círculo de Bellas Artes, Madrid y Barcelona.
- "Catalunya, Centre d'Art", Galeria Joan Prats, Barcelona.
- "Extra", Palau Robert, Barcelona.
- "Soportes no tradicionales", Palacio de Velázquez, Madrid.
- "Negre sobre Blanc", Galeria Joan Prats, Barcelona.
- "6 Carpetes", Galeria Arteunido, Barcelona.
- 1990:"Cano, Espaliú, Perejaume, J. Rom y Susana Solano", Palais du Tau, Reims.
- "Confrontaciones", Antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
- 1992:"Helada", Arteleku, San Sebastián.
- "Pasajes. Actualidad del Arte Español", Pabellón de España, Expo'92, Sevilla.
- "Barcelona abroad", Christchurch Mansion, European Visual Arts Centre, Ipswich.
- "Bienal de Sydney", Australia.
- "Trienal de Felbach", Alemania.
- "Na Miró. Hedendaagse Calaanse Kunst", Die Neue Kerk, Amsterdam.
- 1993:"Ver a Miró. La irradiación de Miró en el arte español", Fundación la Caixa, Madrid.
- 1994:"Espacios públicos. Sueños privados", Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid.

MUSEOS Y COLECCIONES

Colección Fundación Coca-Cola España, Madrid.

Museo Marugame, Hirai.

Colección Fundación La Caixa.

SELECCION DE ESCRITOS DEL ARTISTA

Bola Nocturna, Eczema, Barcelona, 1980. En Catálogo Exposición Postaler, Caixa de Pensions, Barcelona, 1984.

La Muntanya del Firmament, Les Edicions, Galeria Eude, Barcelona, 1984. En Catálogo Exposición Perejaume, Centre Regional d'art Contemporain Midi-Pyrénées, Francia, 1987.

Catálogo Exposición Perejaume, Galeria Joan Prats, Barcelona, 1991.

Catálogo Exposición El Grado de Verdad de las Representaciones. Perjaume, Galeria Soledad Lorenzo, Madrid, 1994.

"La pintura depredadora" en catálogo exposición, Espacios públicos, sueños privados, Madrid, Sala de Exposiciones Plaza de España, de la Comunidad de Madrid, 1994.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Altaió, V.: Catálogo Exposición Perejaume, Centre Régional d'art Contemporain Midi-Pyrénées, Francia, 1987.

Cirici, A.: Catálogo Exposición Perejaume, Galeria Joan Prats, 1980.

Clot, M.: "Poéticas de la representación. Alegorías de la salvación", Revista de Occidente, Febrero, 1992.

Cortés, J.M.G.: Entrevista en La Creación artística como cuestionamiento, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

Juncosa, E.: "Poesía visual", El País, Madrid, 8 de Noviembre ,
1993.

Marzo, J.L.: "El lugar imposible", entrevista con Perejaume,
Lápiz, nº73, 1990.

Power, K.: "Pintando el camino hacia Europa", en Flash Art, nº1
Edición Española, Febrero 1988.

VV. AA.: Espacios Publicos, Sueños Privados, catálogo exposición,
Sala de Exposiciones Plaza de España, Comunidad de Madrid, 1994.

ANA PRADA

Nace en 1965, en Zamora.

En 1992 obtiene la Beca de Creación Artística Banesto. En 1994 es seleccionada para participar en la Bienal de Sao Paulo junto con los también artistas, Joan Brossa y Juan Luis Moraza.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1986:Galería Post-pos, Valencia.

1989:Sala de Exposiciones, Servicio de Extensión Universitaria,
Universidad de Valencia.

1990:Galería Arteara, Madrid.

1992:Galería Temple, Valencia.

Galería Emilio Navarro, Madrid.

1993:Galería Angels de la Mota, Barcelona.

1995:Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1986:"Nuevos conceptos, nuevas formas", E.A.C.

1987:Bienal del Mediterráneo, Tesalónica (Grecia).

Bienal de Escultura, Toulouse (Francia).

I Bienal de Escultura "Villa Quart de Poblet", Valencia.

1988:Itinerante, Galería Temple, Valencia.

"Ana Prada-Salomé Cuesta", Galería Temple, Valencia.

"Finisecular", Centro Cultural de Mislata, Valencia.

1990:"Into the nineties 3", The Mall Gallery, Londres.

1992:"Entre los ochenta y los noventa", Pabellón de la Comunidad
Valenciana, Expo'92, Sevilla.

1993:"Confrontaciones", Madrid.

1994:"V Becas Banesto de Creación Artística", Círculo de Bellas
Artes, Madrid.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

- AA. VV.: Catálogo Exposición Finisecular, Centro Cultural Mislata, Valencia, 1989.
- Clot, M.: "El nombre común", Catálogo Exposición Ana Prada, Universidad de Valencia, Valencia, 1989.
- Combalía, V.: "La poética del bastidor", El País, Barcelona, 14 de Junio, 1993.
- Diego, E. de: "Desde una esquina las apariencias se hacen aparentes", catálogo exposición Ana Prada, Madrid, M.N.C.A.R.S., 1995.
- Ficazo, G.: En catálogo Exposición Confrontaciones, Madrid, 1993.
- Sánchez Durán, N.: En catálogo Exposición V Becas Banesto de Creación Artística, Madrid, 1994.
- Ville, Nicolás de: Catálogo Exposición Ana Prada, Galería Temple, Valencia, 1992.

PEDRO G. ROMERO

Nace en 1964, en Aracena, Huelva.

Realiza estudios de Bellas Artes en la Facultad de Sevilla, pero su obra se desvincula totalmente de ella. En 1984 forma el grupo de música rock "Intonarumore". Pertenece al grupo de teatro "El traje de Artaud" con el que tiene una colaboración teórica y escenográfica. Es autor de las obras "El tambor futurista" y "M.A.T.E.M.A.T.I.C.A.". Fue colaborador de las revistas Figura y Arena. En 1989 acudió como artista invitado al curso de verano "Perspectivas del Arte Español Actual", de la Universidad Complutense.

En 1990 imparte un Taller de Arte en la "Quinzena d'Art de Montesquiu", Barcelona.

En 1991 compone y publica el disco "Bomba de Tiempo".

En 1992 es becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Fundación Goethe de Brasilia para participar en el proyecto "Arte Amazonas".

En 1993 se le concede una de las Becas Banesto.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1986:"Exposición de Mayo", Universidad de Sevilla.

1987:"Exposición de Mayo", Casa de Cultura de la Junta de Andalucía, Málaga.

"Esculturas y Dibujos", Galería Fúcares, Almagro, Ciudad Real.

1988:"Almacén de ideas", Fundación Caixa de Pensions, Sala Montcada, Barcelona.

Studio Marconi, Milano.

Galería Fúcares, Almagro, Ciudad Real.

1989:"Exposición de Mayo", Galería Pedro Pizarro, Málaga.

"La Sección Aurea", Fundación Luis Cernuda, Sevilla.
1990:"R.A.R.O.", Galería Fúcares, Madrid.
"Pemán", Galería Benet Costa, Barcelona.
1992:"El saco de la risa", Galería Temple, Valencia.
"Un mundo raro", Galería Fúcares, Madrid.
1993:"El tiempo de la Bomba", Unicaja, Málaga.
1994:"Fla-co-Men", Planta Baja, Carta de Ajuste, Granada.
1995:Galería Tomás March, Valencia.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1984:"Dibujos Radicales", Centro Negro, Sevilla.
1985:"La batalla de los dibujos", Casa de Cultura, Camas,
Sevilla.
"K.R.K. Vídeo", Acción con Espaciop P en Arco'85, Madrid.
"Ciudad invadida", Sevilla y Málaga.
"Andalucía, Puerta de Europa", IFEMA, Madrid.
1987: Art 87, Galería Fúcares, Basilea, Suiza.
1988:"Javier Baldeón, Curro González, Pedro G. Romero", Galería
Fúcares, Madrid.
"La Torre", Torre de los Guzmanes, La Algaba, Sevilla.
"Confrontaciones", Museo Español de Arte Contemporáneo,
Madrid.
1989:"Presencias y procesos", Casa de Parra, Santiago de
Compostela.
"1972-1992: Antes y después del entusiasmo", Kunst Rai 89,
Amsterdam.
X Salón de los 16, Fundación La Caixa, Barcelona.
1990:"La escultura como objeto", Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
"Papeles españoles", Graz, Austria.
Galería Temple, Valencia.
"La Sección Aurea", Sevilla, Fundación Luis Cernuda, 1990.

1992: "Lo que puede un sastre, Antonio Miró y 14 artistas", Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Sevilla.

"Los paisajes del texto", Palacio Revillagigedo, Gijón.

1993: "Sin título III", Galería Paralel 39, Valencia.

"El Teléfono en la Fotografía", Fundación Arte y Tecnología, Madrid.

"Casa de Velázquez 1993", Casa de Velázquez, Madrid.

"Desde Occidente", 70 Años de Revista de Occidente", Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1994: "Escena, teatro, espectáculo ...", Galería Fúcares, Madrid.

"La Palabra Pintada", Museo Provincial de Jaén.

MUSEOS Y COLECCIONES

Casa de Velázquez, Madrid.

Diputación de Cádiz.

Fundación "la Caixa", Barcelona.

Fundación Luis Cernuda, Sevilla.

Fundación Ortega y Gasset, Madrid.

Fundación Unicaja, Málaga.

Junta de Andalucía, Sevilla.

Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Museo de Bellas Artes de Málaga.

SELECCION DE ESCRITOS DEL ARTISTA

"La escultura plana, el concepto plano facilita la exposición de las ideas", Flash Art, edición española, nº2, Madrid, 1989.

"Desertar del desierto", Arena, nº0, Madrid, 1989.

"Sampling overdrive", R.A.R.O., Madrid, nº1, Galería Fúcares, 1990.

"Opinión-U-Crónica" El Paseante, nº18-19, Madrid, 1991.

"...", Sub-Rosa, nº0, Cáceres, 1991.

"Ultima página", Sub-Rosa, nº2, Cáceres, 1991.

"Texto I" y "Texto II", catálogo de la exposición "Arte Amazonas", Goethe-Institut Brasilia, 1992, Brasil.

En catálogo exposición Pedro G. Romero, El Tiempo de la Bomba, R.A.R.O., Unicaja, Málaga, 1993.

"Conversaciones con F. Guzmán", Arena nº4, Madrid.

"Investigaciones (comunicación es reiteración)", en prensa.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Borja, J.L.: "El secret profesional", catálogo de la exposición Magatzem d'idees, Fundación Caixa, Barcelona, 1988.

Calderón, M.: "El aura que no existe", El Guía, nº1, 1990.

Cortés, J.M.G.: Entrevista en La creación artística como cuestionamiento, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

Power, K.: "Apuntes sobre una situación", catálogo exposición Confrontaciones, Instituto de la Juventud, Madrid, 1988.

" : "Auras Apropiadas", La Sección Aurea, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, 1990.

Villaespesa, M.: "Sobre Pedro G. Romero: conclusiones ninguna, impresiones muchas", Revista de Occidente, Madrid, nº129, 1992.

VV.AA: Catálogo exposición la Sección Aurea, Fundación Luis Cernuda, Sevilla, 1990.

MANUEL SAIZ

Nace en Logroño (La Rioja), en 1961. Comenzó los estudios de Bellas Artes en Valencia, que abandonó poco después. Tras residir en Madrid varios años, en 1990 se instaló en Villoslada de Cameros, un pequeño pueblo de La Rioja.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1985:Galería Villalar, Madrid.

1986:Sala de Exposiciones. Ayuntamiento de Logroño (catálogo).

1987:Salas del Palacio de Sástago (catálogo), Zaragoza.

1988:Galería Ciento, Barcelona.

1989:Galería Moriarty (catálogo), Madrid.

Galería Wanda Reiff, Maastricht (Holanda).

1991:Galería Moriarty (catálogo), Madrid.

Galería Wanda Reiff, Maastricht (Holanda).

"Círculos Virtuosos". Espai 13, Fundación Joan Miró, Barcelona.

1992:Galería Cave Canem, Sevilla.

1993:Sala Amós Salvador (atálogo), Logroño.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1984:"Cinco artistas", Galería Villalar, Madrid.

"Consumo cotidiano", Galería Poisson Soluble, Madrid.

"Las ciudades", Galería Moriarty, Madrid.

"Cabinas telefónicas", Galería Poisson Soluble, Madrid.

1986:"17 Artistas, 17 Autonomías", Palacio Mudéjar, Sevilla (catálogo).

"Circulando", Círculo de Bellas Artes, Madrid (catálogo).

"VI Salón de los 16", M.E.A.C. , Madrid (catálogo).

1987:"Visones...", IX Bienal Nacional de Arte, Diputación

Provincial de Pontevedra (catálogo).

"Les Bords de la memoire, 10 artistas españoles", Galería Le Chanjour, Niza (catálogo).

1988: "Imágenes de video", Sala Amadís, Madrid (catálogo).

"Escultura Española actual", Palacio de Sástago, Zaragoza (catálogo).

"Todo Fluye", Canal de Isabel II, Madrid (catálogo).

"Antípodas" (Arte Español Actual). World Expo 88, Brisbane (catálogo).

"Confrontaciones" M.E.A.C., Madrid (catálogo).

1989: "Artecontexto", Canal de Isabel II, Madrid (catálogo).

"I Trienal Dibujo", Fundación Joan Miró, Barcelona (catálogo).

"Konstructioner", Udstillingsbygningen, Copenague (catálogo).

"XX Bienal Internacional de Sao Paulo", Sao Paulo (catálogo).

1990: "Punto 90", Centro Cultural Villa de Madrid (catálogo).

"Bienal Tankeray", Cuartel del Conde Duque, Madrid (catálogo).

"Artificial Nature" Deste Foundation For Contemporary Art, Atenas (catálogo).

1991: "Bienal O", Lérida (catálogo).

"Las cuatro estaciones", C. Insular de Cultura, Las Palmas de G. C. (catálogo).

"L'Espai i la idea", Centro Cultural de la Fundación Caixa de Pensions, Barcelona.

"Emergences", Centre Culturel Espagnol, París.

"Sacra Spnte", Comuna de Sassari, Cerdeña.

"Escultura de Vanguardia", Ministerio de Asuntos Exteriores, Lisboa, El Cairo.

1992: "Selección Pabellón de España", EXPO'92, Sevilla (catálogo).

"5 Trienal Felbach Kleinplastik'92", Alemania (catálogo).

"Ode Aan Het Licht", Pulchri Studio, Holanda.

Galería Paralel 39, Valencia.

"Last Roses of Summer", Galería Wanda Reiff, Amsterdam.

"Artistas en Madrid años 80", Sala de la Comunidad de Madrid, Plaza de España, Madrid.

"Salón de los 16", Auditorio, Santiago de Compostela, Palacio de Velázquez, Madrid (catálogo).

1994:"V Becas Banesto", Círculo de Bellas Artes, Madrid (catálogo).

ESCRITOS DEL ARTISTA

"Hecatombe", Manuel Saiz, Fundación Lugar C, Madrid, 1991.

"Conforme a la Lógica (La Conclusión del Orden)", catálogo de exposición Conforme a la Lógica, Logroño, 1993.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Aguiriano, M.: Entrevista, Zehar, nº222, Arteleku, San Sebastián, 1993.

Díaz Cuyas, F.: Texto para catálogo, Galería Moriarty, Madrid, 1989.

Fernández Cid, M.: "Desde el laberinto", catálogo exposición V Becas Banesto, Madrid, 1994.

" " " : "Manuel Saiz, la tentación del discurso", catálogo exposición Artistas en Madrid. Años 80, Madrid, 1993.

" " " : "El significado del silencio", catálogo exposición Conforme a la Lógica, Logroño, 1993.

" " " : "Vocación del silencio, tentación del discurso", Manuel Saiz, Fundación Lugar C, Madrid, 1991.

Montolio, C.: "Estrategias del silencio", Lápiz, Madrid, nº112,
1995.

Papas, S.: "Oráculos y Purificaciones" catálogo exposición La
herencia de la carne, Galería Moriarty, Madrid. 1991.

ADOLFO SCHLOSSER

Nace en 1939, en Leitersdorf (Austria).

Cursa estudios de escultura en la Escuela de Artes y Oficios de Graz y de pintura en la Academia de Bellas Artes de Viena. Entre 1961 y 1965 reside en Islandia, donde insatisfecho con su trabajo artístico se dedica a la pesca de alta mar y a la escritura.

En 1967 se instala en España, primero en Madrid y, más tarde, en Bustarviejo, donde acaba residiendo definitivamente.

En 1991 el Ministerio de Cultura español le otorga el Premio Nacional de Artes Plásticas.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1973:Galería Van der Voort, Ibiza.

Galería Skira, Madrid.

1977:Galería Buades, Madrid.

1982:Galería Buades, Madrid.

1987:Galería Buades, Madrid.

1988:"Steinbruch", Sala de Exposiciones de la Fundación Caixa de Pensiones, Barcelona.

1989:Centro Cultural Campoamor, Oviedo.

1990:Galería Buades, Madrid.

Sala de Exposiciones de la Universidad de Valencia.

1992:Galería Buades, Madrid.

1993:Galería Buades, Madrid.

Galería Ginkgo, Madrid.

1994:Galería Luis Adelantado, Valencia.

1995:Sala Robayera, Miengo, Cantabria.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1976:"Micro Galleriet", Lund (Suecia).

1980:"En Cádiz", Casa Municipal de la Cultura, Cádiz.

"Madrid DF", Museo Municipal, Madrid.

1982: Premio de Escultura El Broncense, Cáceres.

1984: "En tres dimensiones", Fundación Caixa de Pensiones, Madrid.

1986: "Escultura Ibérica Contemporánea", Zamora.

1987: "Salón de los 16", Museo Español de Arte Contemporáneo,
Madrid.

"Naturalezas españolas", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

1988: "Antipodas", Pabellón español de la "World Expo'88",
Brisbane.

"Escultura española actual", Palacio de Sástago, Zaragoza.

"Escultura", Universidad Internacional Menéndez Pelayo,
Santander.

1989: "Bienal de Escultura Murcia"

"Antes y después del entusiasmo", Kunst Rai, Amsterdam.

1990: "Madrid, espacio de interferencias", Círculo de Bellas
Artes, Madrid.

"Generaciones de los 80: Escultura", Fondos del Museo de
Bellas Artes de Alava, Itinerante, Santiago de Compostela,
Salamanca.

1991: "23 aristas Madrid años 70", Comunidad de Madrid.

"Colección pública. Selección de ingresos 1985-1990", Sala
America, Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

1992: "Pasajes. Actualidad del Arte Español", Pabellón de España,
Expo'92, Sevilla.

XII Salón de los 16, Museo Español de Arte Contemporáneo,
Madrid, Sevilla.

1993: "10 pintores/10 escultores", Pabellón Mudéjar, Sevilla;
Estación Marítima, La Coruña.

1994: "Espacios públicos, sueños privados", Sala de Exposiciones
de la Comunidad de Madrid, Madrid.

1995: "Colección Arte Contemporáneo 1985-1995. Cinco Escultores",
Palacio de los Condes de Gabia, Granada.

MUSEOS Y COLECCIONES

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.

Museo Municipal, Madrid.

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

Banco Exterior de España.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

AA.VV.: Catálogo Exposición Madrid DE, Museo Municipal, Madrid,
1990

Bonet, Juan Manuel: "Un solitario", ABC, Madrid, 29 de Septiembre
de 1991.

-Catálogo exposición Adolfo Schlösser, Galería Lusi Adelantado,
Valencia.

Bulnes, Patricio: Catálogo exposición Galería Buades, 1977.

-Catálogo exposición Galería Buades, 1982.

Calvo Serraller, Francisco: Catálogo exposición Steinbruch, Sala
de Exposiciones Fundación Caixa de Pensions, Barcelona, 1988.

- "Las reflexiones de Adolfo Schlösser", El País, 1 de Marzo de
1993.

Jiménez, Pablo: "Adolfo Schlösser: espacio real y espacio
virtual", ABC Cultural, Madrid, 26 de Febrero de 1993.

Llorca, Pablo: "Cuestiones de Escala", La Guía del Diario 16,
Madrid 16 de Febrero 1990.

Moure, Gloria: Catálogo En Tres Dimensiones, Fundación Caixa de
Pensions, Madrid, 1984.

FRANCESC TORRES

Nace en Barcelona en 1948.

Estudia en la Escuela Massana y en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. En 1967 se traslada a París, donde estudia durante un tiempo en la Escuela de Bellas Artes, que abandona para trabajar como colaborador del pintor Kowalski. En 1969 regresa a España en donde debe relizar el servicio militar obligatorio. En 1972 se instala en Chicago y, en 1974, fija su residencia en Nueva York. En la actualidad posee la ciudadanía norteamericana.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1973:"Two Exercices + Information on Other Works", Two Illinois Center, Chicago.

1974:"Behaving", Vehicule Art Inc, Montreal.
Galería Redor, Madrid.

1975:"Almost like Sleeping", Artist Sàce, Nueva York.

1976:"La casa de tothom (es crema)", Galería "G", Barcelona.

1977:"Behavioral Works", Channel C (manhattan Cable TV), Nueva York.

"Repetition of the Novelty", PS I, Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, Nueva York.

"Accident", 112 Greene Street Gallety, Nueva York.

1978:"Residual Regions", The Whitney Museum of American Art, Nueva York.

1979:"Aquesta es una instalació que té per títol...", Fundació Joan Miró, Barcelona.

1980:"Rock-Solid-Thin Air", Planetarium at the Hudson River Museum, Yonkers, Nueva York.

"The Assyrian Paradigm", Williams College Museum of Art, Williamstown.

- 1981:"The Head of the Dragon", Whitney Museum of American Art,
Nueva York.
- 1982:"Field of Action", Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell
University, Ithaca, Nueva York.
- "Airstrips" Hartford Art School, Hartford, Connecticut.
- 1983:"Tough Limo", Anderson Gallery, Virginia Commonwealth
University, Richmond.
- 1984:"Tough Limo", Washington Project for the Arts.
Stedelijk Museum, Amsterdam.
- "When Boys Play Rough Toys Get Damaged", Spectacolor
Electronic Billboard in Times Square, Nueva York.
- "Algunes Màquines Funcionen Millor que Altres", Metrónom,
Barcelona.
- 1985:"Paths of Glory" State University of N.Y., Stony Brook.
Palau Robert, Barcelona.
- 1986:"The Dictatorship of Swiftness", La Jolla Museum of
Contemporary Art, California.
New Langton Arts, San Francisco.
- 1987:"The Dictatorship of Swiftness", Long Beach Museum of Art,
California.
- 1988:"Belchite/South Bronx: A Trans-Cultural and Trans-Historial
Landscape", University Gallery, Universidad de Massachuserrs
en Amherst; Museum of Modern Art, Nueva York.
- "Plus Ultra", Kunstforum, Nationalgalerie, Berlín.
- 1989:"Dromos Indiana", Indiana State Museum, Indianápolis.
- 1990:"Destiny, Entropy and Junk", Capp Street Project, San
Francisco.
- 1991:"La Cabeza del Dragón" Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid.
- Galería Alfonso Alcolea, Barcelona.
- Centre d'art Santa Mónica. Barcelona.

1992: "Crónica del extravío" (Instalación). Pabellón de
Andalucía. Expo 92. Iglesia de San Luis. Sevilla.
Galería Elba Benítez, Madrid.

1994: Galería Elba Benítez, Madrid.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

*Además de las citadas, ha participado en múltiples festivales de
vídeo y televisión.

1968: Biennale de Burdeos (Francia).

Festival de Niza (Francia)

1972: "Encuentros de Pamplona", Pamplona.

"Comunicación actual", Barcelona.

1973: "4 Elementos", Colegio de Arquitectos, Valencia.

"4 Elementos", Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

"Poesía Visual Catalana", Escola Eina, Barcelona.

"Nature into Art", The Renaissance Society at the University
of Chicago.

"Información de arte", Festival de Arte
Conceptual/Tarragona (España), University of Kentucky, Lexington.

"Chicago", NAME Gallery, Chicago.

1974: Instituto Alemán de Cultura, Barcelona y Madrid.

"Realitat", Barcelona.

"Aidez l'Espagne", CISE, París.

"Galerie des Locataires", Nueva York.

"Street Gallery", Nueva York.

"Noves tendències a l'art", FAD, Barcelona.

1975: "25 Years to 2000", NAME Gallery, Chicago.

"Performance", The Museum of Contemporary Art, Chicago.

"Impact Video Art", Palais des Beaux-Arts, Bruselas,
(Bélgica).

Biennale de Paris.

1976:"Conell/Sekula/Torres", Whitney Museum of American Art, Nueva York.

"Vanguardia Española 1936-76", XXXVII Biennial di Venezia, Venecia, Fundació Joan Miró, Barcelona.

"L'Objecte", Fundació Joan Miró, Barcelona.

"Art Amb Nous Procediments", Fundació Joan Miró, Barcelona.

1977:"Interantional Communication Event", Huset, Copenhagen.

"Diez Minutos", Centre Culturel de la Maison de l'Etudiant, París.

"Works to be destroyed", West Side Highway, Nueva York.

"Small Self-Portrait", Art Core Gallery, Kioto (Japón).

1978:"Small Self-Portrait", West Bes Gallery, Nagoya (Japón).

"Difficult Decisions/Ethical Dilemmas", Tweed Museum of Art, University of Minnesota at Duluth.

"Artists' Books", Itinerante, (Australia); Art Center Gallery, The New School for Social Research, Nueva York.

1979:"Small is Beautifull", itinerante (Pensilvania).

"Pyramidal Influence", University Art Galleries at Wright State University, Dayton, Ohio.

1980:"Vigilance", Franklin Furnace, Nueva York.

1981:"CAPS at the State Museum", New York State Museum, Albany.

"Alternatives in Retrospect", The New Museum of Contemporary Art, Nueva York.

Bienal Internacional de dibujo de Lisboa (LIS'81) (Primer premio), Lisboa.

1982:"Visual Politics", The alterantive Museum, Nueva York.

Arteder, Bilbao.

"Fuera de formato", Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid.

"Books by Artists", Salas Pablo Ruiz Picasso, Ministerio de Cultura, Madrid.

"Decision by Arms", Just Above Midtown/Downtown Gallery, Nueva York.

1983: "Watching Television", University of Illinois, Urbana-Champaign.

"Films as Installation", The Clocktower, Institute for Art and Urban Resources, Nueva York.

1984: "Apocalyptic Visions: The Impact of the Bomb in Recent American Art", Mount Holyoke College Museum of Art, Mount Holyoke, Massachusetts.

1985: "Desinformation. The manufacture of consent", Alterantive Museum, Nueva York.

"Images for Survival", Arthur A. Houghton Gallery, Cooper Union School of Art, Nueva York; Hiroshima Museum of Art, Japón.

1986: "Psicodrama", Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia.

"Oppression/Expression", Contemporary arts Center, Nueva Orleans.

"Disarming Images", Bronx Museum of the Arts, Nueva York.

1987: "La imagen sublime", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

"ETC" Universidad Politécnica, Varsovia.

1988: "Committed to Print", Museum of Modern Art, Nueva York; Universtity Art Galleries, Wright State University, Dayton, Ohio.

"All the News That's Fit for Prints", Contemporary Art Museum, Houston.

"Art and the Law", Temple University, Philadelphia.

Damon Brandt Gallery, Nueva York.

1989: "L'Avantguarda de l'Escultura catalana" Centro de Arte

Santa Mónica, Barcelona.

1990: "Bienal de la imagen en movimiento", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

"If Buildings Could Talk", Pacific Film Archive, University Art Museum, Berkeley, California.

"Construction in Progress", Lodz (Polonia).

1991: "El sueño imperativo", Círculo de Bellas Artes de Madrid.

1992: "Plus Ultra. Intervenciones", Pabellón de Andalucía, Expo' 92, Sevilla.

1993: "Artistas catalanes del fondo de arte de la Generalitat de Catalunya", Librería Blanquerna, Madrid.

1995: "Malpaís", Galería Línea, Lanzarote.

MUSEOS Y COLECCIONES

Alternative Museum, Nueva York

Anderson Gallery, School of the Arts, Virginia Commonwealth University, Richmond.

Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, Maine

The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania.

Cooper-Hewitt Museum, The Smithsonian's Institution's National Museum of Design, Nueva York.

Everson Museum of Art Syracuse, Nueva York.

Escuela de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Fundació Joan Miró, Biblioteca, Barcelona.

Generalitat de Catalunya, Barcelona.

Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nueva York.

Kunsthaus Zürich (Suiza).

La Caixa, Barcelona.

La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California.

Los Angeles Institute of Contemporary Art.

Museo de Arte Contemporáneo, São Paulo (Brasil).

The Museum of Modern Art, Colección de libros de artistas, Nueva York.

The New Museum of Contemporary Art, Nueva York.

The New York Public Library, Donnell Library, Nueva York.

Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Munich (Alemania).

Stadtische Kunstmuseum, Bonn (Alemania).

State University of Nueva York, College at Stony Brook.

Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts.

Zimmerli Art Museum, Rutgers University, New Brunswick, Nueva Jersey.

SELECCION DE ESCRITOS DEL ARTISTAS

1974

"Image's Identity" On Site /On Energy, Nueva York (Site Inc.)

1975

Sobre el comportament: Tres Treballs, Barcelona (La Caixa, Edicions Alternes).

1977

Everybody's House (Is Burning), Nueva York (Francesc Torres).

"Site: empresa deconstructora" Artes Plástica (Barcelona), nº 16 (marzo-abril).

"Escuela pública I", Artes Plásticas (Barcelona), nº 17 (Mayo).

"Notas sobre el arte como comportamiento", Artes Plásticas nº18 (junio).

1985

"Notas sueltas", Hartísimo (Tenerife), nº8/9 (otoño).

1986

"Turmoil in the Barracks", Art Criticism (Stony Brook, Nueva York) 2, nº3.

1987

"Arte en la Baja Edad Media", Telos (Madrid) nº9 (Marzo-Mayo).
1989

"Plus Ultra", Arena, Madrid nº2.

"Dromos Indiana", Artforum, Nueva York, vol.27 nº9.

1990

"Policías y ladrones al mismo tiempo: Arte, financiación estatal y reacción política en USA", Lápiz, Madrid, nº65.

"Una práctica equívoca", El País, 17 de febrero.

"Goodby Tom. Los tiempos cambian en los Museos Americanos",
Lápiz, Madrid, nº69.

"El museo flexible. Las funciones de los centros de arte están cambiando", El País 24 de noviembre.

1992

"El accidente contextualizado", La cabeza del Dragón, Madrid,
M.N.C.A.R.S.

SELECCION DE ARTICULOS Y CRITICAS

Ancona, Victor,: "Francesc Torres: Sociopsychological
Video", Video-graphy (Nueva York) 6 nº10.

Artner, Alan G,: "Question: When is an Art Object not an Art
Object?", The Chicago Tribune, 6 de enero de 1974.

Barringer, Johannes: "The Damnation of Culture in Modern Video
Sculpture", Tema Celeste (Siracusa, Italia), nº 26.

Bonet, Eugeni: "La soledad de cuatro video-artistas de fondo",
Video Actualidad, Barcelona, nº22, 1983

Calhoon, Sharon L.: "Francesc Torres: Dromos Indiana", Dialogue,
and Art Journal, Columbus, Ohio, 12, nº5, 1989.

Cameron, Dan: "Four Installations: Francesc Torres, Mierle Ukeles,
Louise Lawler/Allan McCollum and Todt", Arts Magazine,
Nueva York, 59, nº4, diciembre 1984.

Carr, Cincy: "The Complex Implications of the Invisible", The

Chicago Express I, nº27, febrero 1973.

Cembalest, Robin: "La Bienal del Whitney. Un escenario para provocar", El País, Madrid, 3 de junio de 1989.

- "Zeus con un bate de béisbol", El País, Madrid, 3 de junio de 1989.

Codina, Rosa: "Polémica a Nova York per l'Obra d'Art d'un Catalá", Diari de Barcelona, 25 de junio de 1989.

Combalia, Victoria: "Francesc Torres: la casa de todos (se quema)", Batik, Barcelona, nº32 marzo 1977.

- "Francesc Torres, Obra reciente", Batik, Barcelona, nº78, octubre 1980.

- "La velocidad detenida/La provocación como Arte", El País, 12 de agosto de 1989.

Corter, Holland: "A Bland Biennial", Art In America, Nueva York 77, nº9, septiembre 1989.

Cortes, José Miguel G. La creación artística como cuestionamiento/Artistic Creation at Stake, Valencia, Institut Valencià de la Joventud, Generalitat Valenciana, 1990.

Farrés, Ramón: Entrevista, Avui, Barcelona, 29 de diciembre de 1988.

Gambrel, Jamie: "All the News That's Fit for Prints: A Parallel of Social Concerns of the 1930s and the 1980s", The Print Collector's News letter, Nueva York 18, nº2, mayo-junio 1987.

García Sevilla, Ferrán: "Análisis de los trabajos conceptuales de Francesc Torres, nº1", Artes Plásticas, Barcelona, nº5, febrero 1976.

- "Análisis de los trabajos conceptuales de Francesc Torres, nº 2", Artes Plásticas, Barcelona, nº 5, Febrero 1976.

- "Análisis de los trabajos conceptuales de Francesc Torres, n93", Artes Plásticas, Barcelona, n2 6, marzo 1976.

Glueck, Grace: "Met's Zeus is Home Free as Whitney Finds Another", The York New Time, 17 de junio de 1989

Guardiola Roman, Juan: Entrevista, El Guía, Barcelona, n92, marzo 1990.

Hanhardt, John G.: "Seis instalaciones que cuestionan e interrogan al video y a la televisión", El País, Madrid, 14 de enero de 1984.

Johnson, David Torber: "Francesc Torres: Belchite/South Bronx", Dialogue. An Art Journal, Columbus, n95, 1989.

SELECCION DE TEXTOS DE INTERES EN CATALOGOS DE EXPOSICIONES

Combalía, V.: "Francesc Torres: biografía, biología, historia", La Cabeza del Dragón, Madrid, M.N.C.A.R.S., 1992

Hanhardt, John G.: "Francesc Torres: The Limits of Discourse", Francesc Torres: Works from the Field. A Selection, Ithaca, Nueva York, Herber Johnson Museum of Art, Cornell University, 1982.

- "Landscapes of History; The Art of Francesc Torres", Francesc Torres: Plus Ultra, Berlín, Berliner Künstlerprogramm de DAAD y Nationalgalerie, 1988.

- "The Discourse of Landscape Video Art: From Fluxus to Postmodernism", American Landscape Video: The Electronic Grove, Piitsburgh, Pennsylvania, Carnige Institutute, Museum of Art, 1988.

- 1989 Biennial Exhibition, Nueva York, Whitney Museum of American Art in association with W.W. Norton, 1989.

- "La excavación de lo real: el arte multi-media de Francesc Torres", La Cabeza del Dragón, Madrid, M.N.C.A.R.S., 1992.

Judson, William: Francesc Torres: Tough Limo, Pittsburgh,

- Pennsylvania, Carnegie Institute, Museum of Art, 1985.
- Kuspit, Donald: "Francesc Torres", Barcelona-Paris-New York,
Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1985.
- Francesc Torres: Paths of Glory, Stony Brook, Nueva York,
State University, Fine Arts Center, 1985.
- "Symptoms of Critique: Nancy Spero and Francesc Torres",
Art and Ideology, Nueva York, New Museum of Contemporary
Art, 1984.
- Levi-Strauss, D.: "Colón Más Allá", Plus Ultra. Intervenciones,
Pabellón de Andalucía Expo'92, Sevilla, 1992.
- London, Barbara: "Four Points of View", Commentaries, Boulder,
Colorado, University of Colorado Art Galleries, 1983.
- Mignot, Dorine: "Introduction", The Luminous Image, Amsterdam,
Stedelijk Museum, 1984.
- Onorato, Ronald J.: "Francesc Torres: The Dictatorship of
Swiftiness", Parameters, La Jolla, California, La Jolla
Museum of Contemporary Art, 1986.
- Palacio, Manuel: "Tough Limo", La imagen sublime, Madrid, Centro
de Arte Reina Sofia, 1987.
- Wyle, Deborah: Committed to Print, Nueva York, The Museum of
Modern Art, 1988.
- Zeitlin, Marilyn: Masters of Contemporary Drawing I: Francesc
Torres, Richmond, Virginia Commonwealth University, Anderson
Gallery, 1983.

JUAN UGALDE

Nace en 1958, en Bilbao.

Entre 1976 y 1979 inicia estudios en Arquitectura, Filosofía y Bellas Artes.

En 1981 obtuvo una Beca para Jóvenes Artistas del Ministerio de Cultura y en 1986 otra del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para residir en Nueva York. Fue en 1993 ganador de la IX Edición del Premio L'Oreal de pintura.

En 1989, junto a Patricia Gadea y Dionisio Cañas forma el grupo "Estrujenbank"; exhiben su obra en común y abren un espacio para exposiciones fuera de los circuitos comerciales habituales.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1978:Escuela de Arquitectura, Universidad Complutense de Madrid.

1979:Galería Fanfarria, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

1982:Caja Laboral Popular, Bilbao.

1984:Galería Buades, Madrid

1986:Galería Miguel Marcos, Zaragoza

Galería Grito, Barcelona.

Galería Gruporzán, La Coruña.

1988:Galería Buades, Madrid.

1989:Galería Arte Unido, Barcelona.

1990:Galería Buades, Madrid.

Galería Javier Fioll, Palma de Mallorca

1991:"Estrujenbank", Colección 90-91, Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Valencia.

Studio Cristofori, Bolonia, Italia.

1992:Galería Buades, Madrid.

1993:Galería My Name is Lolita Art, Valencia.

1994:Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao.

1995:Sala Carlos III, Universidad Pública de Navarra, Pamplona.

Galería Miguel Marcos, Zaragoza.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1978:"Asociación de Artista Plástico", M.E.A.C., Madrid.

1979:"Comida Homenaje ofrecida a Napoleón", Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Galería Fanfarria, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

1980:Galería Juana La Loca, San Lorenzo de El Escorial, Madrid

Galería Pub7, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

Casa de Oficios, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

1981:Galería Ovidio, Madrid

"Veinte Artistas en la Tercera Planta del Mercado", San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

"I Bienal de Pintura", Palencia.

"Trajes para una fiesta", Galería Ovidio, Madrid.

1982:"Diez años de la Galería Ovidio", Galería Ovidio, Madrid.

Galería Martín, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

1984:"Punto", Estación de Las Delicias, Madrid.

"Cuatro Pintores", Galería Buades, Madrid.

1985:"Las Ciudades", Galería Moriarty, Madrid.

Arco'85, Stand Galería Buades, Madrid.

Art 16'85 Stand Galería Buades, Basilea.

"V Salón de los 16", M.E.A.C., Madrid.

Inter Arte 85, Stand Galería Buades, Valencia.

"I Muestra de Arte Joven", Itinerante.

"Seis Pintores de la Galería Buades", Galería Joaquín Mir, Palma de Mallorca.

"La Pintura Hoy", Pinacoteca Municipal, Ceuta

Caja de Ahorros de Salamanca, Palencia.

Colegio Oficial de Médicos, Madrid.

Ayuntamiento de Fuenlabrada, Madrid.

Galería Ovidio, Madrid.

Casa de la Cultura de Alcobendas, Madrid.

Kiosko Alfonso, La Coruña.

Matadero Municipal, Madrid.

Galería (temporal) Mary Boom, Pasaje Subterráneo de Madrid.

1986: "Iberoamérica en tren", Estación de Chamartín, Itinerante.

"Fuerzas Atroces del Noroeste", Universidad Internacional
Menéndez Pelayo, Santander.

"Joven Pintura Española", Amsterdam, Holanda.

Inter Arte, Stand Galería Buades, Valencia

"Bienal de Arte Español", Miami.

"Para Ibiza", Iglesia de Hospitalet, Ibiza.

"La Narrativa y El Símbolo", Palau Solleric, Palma de
Mallorca.

"1980-1986 Pintores y Escultores Españoles", "la Caixa",
Madrid.

Art 17'86, Stand Galería Buades, Basilea.

"Bienal Pintura de Albacete", Albacete.

"Cómete el cometa", Galería Ovidio, Madrid.

Arco'86, Stand Instituto de la Juventud, Madrid.

"Arte Joven Español", Palacio de la Moncloa, Madrid.

"Madrid se escribe con v", Vigo.

"Terravecchia", Frasso, Italia.

"Puente Aéreo", Caja de Ahorros de Madrid, Barcelona.

1987: Ayuntamiento de Alcobendas, Madrid.

"Bienal de Pontevedra", Pontevedra.

"Trends", Museo de Arte Hispánico Contemporáneo, Nueva York.

Sala Amadis, Madrid.

New Nile Cafe, Nueva York.

240 East Gallery, Nueva York.

Galería Sin Fronteras, Austin, Texas.

"Bienal de Avilés", Avilés.

"Spanish Painting in New York: Two Eras", Baruch College Gallery, Nueva York.

Museo San Telmo, Donostia-San Sebastián.

"Papeles", Galería Buades, Madrid.

Inter Arte, Stand Galería Buades, Valencia.

"Joven Pintura Española", Amsterdam, Holanda.

Fundación Cartier, París.

1988:Arco'88, Stand Galería Buades, Madrid.

"Contraparada", Palacio Almudí, Murcia.

Art 19'88, Stand Galería Buades, Basilea.

Inter Arte, Stand, Galería Buades, Valencia.

"Antípodas", Exposición Universal, Brisbane, Australia.

"I Bienal de Pintura de Logroño", Logroño.

1989:Arco'89, Stand Galería Buades, Madrid.

Kunts Rai, Feria de Arte de Amsterdam, Holanda.

"La Generación de los 80 : pintura". Una selección de obras del Museo de Bellas Artes de Alava, Itinerante, Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo, Brasilia, Rio de Janeiro.

II Bienal Internacional de Estambul, Museo Militar, Estambul.

1990:"El Poder de la Imagen. Sexo y Fútbol", Galería Javier Fioll, Palma de Mallorca.

1991:"Colección Pública. Selección de ingresos 1985-1990", Sala América. Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

"El sueño del Coleccionista", Galería Fernando Durán, Madrid.

1992:Galería Debla, Bubián, Granada.

"El Compromiso del Arte", Sala Amadis, Madrid.

"El Artista y la Ciudad", Fundación Luis Cernuda, Pabellón de Andalucía, Expo'92, Sevilla.

"Los 80", Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid.

1993: Arco'93, Stand Becados de Banesto, Madrid.

Galería Masha Prieto, Madrid.

1994: "Justos por Pecadores", El Ojo Atómico, Madrid.

Galería Maior, Pollensa, Mallorca.

"Bodegones", Galería My Name is Lolita Art, Valencia.

"Irreal Surreal", Cocheras del Rey, San Lorenzo de El Escorial.

PREMIOS Y BECAS

1981: Beca para Jóvenes Artistas, Ministerio de Cultura.

1986: Beca Fullbright, Comité Conjunto Hispanoamericano.

1991: Beca Banesto.

1993: IX Premio L'Oreal.

MUSEOS Y COLECCIONES

Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Colección Banco de España, Madrid.

Colección del Grupo 16, Madrid.

Colección Comunidad Autónoma de Murcia.

Colección "la Caixa", Barcelona.

Comunidad Autónoma de Madrid.

Fundación "la Caixa", Barcelona.

Instituto de la Juventud, Ministerio de Cultura, Madrid.

"la Caixa", Fundación Caja de Pensiones, Valencia.

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria-Gasteiz.

Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

ESCRITOS DEL ARTISTA

"Los Mares del Sur", en catálogo exposición Los Mares del Sur,
Galería Buades, Madrid, 1992.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Cañas, D.: "Juan Ugalde: un disgusto", en catálogo Juan Ugalde,
Galería Arteunido, Barcelona, 1989.

" : "Con pelos en el corazón", en catálogo Juan Ugalde,
Sala Carlos III, Universidad Pública de Navarra, Pamplona,
1995.

Gómez, R. , Virilio, P., Picó, J., Cañas, D.: Catálogo
Estrujenbank, Galería Buades, Madrid, 1989.

Llorca P.: "La España cañí", La Guía del Diario 16, Madrid, 12 de
Enero, 1990.

Pérez, D.: "Juan Ugalde", Lápiz, nº92, Madrid, 1993.

" : "El arte como vida y la vida como obsesión", Lápiz,
nº97, Madrid, 1993.

Rivas, Francisco: Catálogo exposición Juan Ugalde, Galería
Buades, Madrid.

ISIDORO VALCARCEL MEDINA

Nace en 1937, en Murcia.

Asiste a clase de pintura del Círculo de Bellas Artes de Madrid y empieza las carreras de Arquitectura y Bellas Artes, que deja inacabadas.

Desde 1957 su pintura se inscribe en la abstracción y durante los años sesenta se vincula a los movimientos constructivistas.

Trabaja en diseños, cerámicas y escribe un libro de poesía.

Posteriormente en los años setenta, se dedica al arte experimental, siendo uno de los activistas españoles mas importantes en el terreno de las "performances" y un punto de referencia para los nuevos "activistas" que proliferan a comienzos de la década de los 90.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1969:Galería La casa del Siglo XV, Segovia.

1975:Sala Vinçon, Barcelona.

1991:Galería Alfonso Alcolea, Barcelona.

1994:"I.V.M.: Oficina de gestión", Galería Fúcares, Madrid.

Colegio de Arquitectos de Málaga, Málaga.

Galería de Arte espacio Mínimo, Murcia.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1967: "Arte objetivo", Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

1977:"Forma y medida en el arte español actual", Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

1990:"Madrid, espacio de interferencias", Círculo de Bellas Artes, Madrid.

"Hidalgo, Criado, Jerez, Valcarcel Medina", Galería Estampa,

Madrid.

1992:"Territorio Plural", Bancaixa, Valencia.

1995:"Acciones", M.N.C.A.R.S., Madrid.

ESCRITOS DEL ARTISTA

Secuencia, Madrid, 1969.

Sin Título (libro transparente), Madrid, 1970.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Castro Flórez, F.: "La oficina creativa", Diario 16, Madrid, 14, Marzo, 1994.

Jiménez, P.: "Valcarcel Medina: gestión de ideas", ABC Cultural, Madrid, 4, Marzo, 1994.

Llorca, P.: "Hidalgo, Criado, Jerez, Valcarcel Medina", Arena, nº2, Madrid, 1989.

Maderuelo, J.: "El arte, un lugar de burocracia", El País, Madrid, 7, Marzo, 1994.

Martínez, M. y Mancebo, J.A.: Entrevista con I. Valcarcel Medina, "La memoria propia es la mejor fuente de documentación", Sin Título, Cuenca, Taller de Ediciones Facultad de Bellas Artes, nº1, p.31-42.

Pérez, D.: "El arte como vida y la vida como obsesión", Lápiz, Madrid, nº97, p.30-37.

Sarmiento, J.A.: La otra escritura. La poesía experimental española, Ciudad Real, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, p.35-36 y 232-242.

VV.AA.:Territorio Plural. Esculturas y Proyectos, Valencia, Centro Cultural Caixa d'Estalvis de Valencia, Castelló i Alacant, 1992.

EULALIA VALLDOSEAS

Nace en Vilafranca del Penedès, Barcelona.

De 1981 a 1986 realiza estudios de Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, estudios que continúa posteriormente en el Departamento de Grabado de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Cataluña (1987-1988), y en la Fundación Rietveld Academie de Amsterdam (1990-1992). En 1991 obtiene la Beca de la Generalitat de Cataluña, en 1992 la Beca de Creación Artística Banesto y en 1993 la Beca de la Fundación para las Artes Visuales.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1991:"El ombligo del mundo", Galería Antoni Estrany, Barcelona.

1992:Galería van Ijsbergen. Rotterdam.

"Quemaduras" "Vendajes", Sala Montcada de "la Caixa", Barcelona.

1994:"Palma 19", Galería Palma Dotze, Vilafranca del Penedés.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1986:Colectivo Al-AZAR. Casa de Cultura. Tossa de Mar, Barcelona.

Galería Tartessos. Barcelona.

Galería Zé, Vilafranca del Penedés.

Plaza de Sardana. Ayuntamiento de Vilafranca del Penedés.

1987:Galería Zé, Vilafranca del Penedés.

1988:"Vestidos para mujeres en celo", Este Bar, Barcelona.

1989:Interiorismo, Boutique Afrika, Galería Kaixu, Vilafranca del Penedés.

"Anada i Tornada". Instalación. En colaboración con el taller de experimentación de la Escuela de Artes y Oficios del Penedés.

1991:"Historias de Amor. Fragmentos para un discurso artístico".

Ateneu Mercantil. Instituto de la Juventud. Valencia.

"13". Galería Antonio de Barlona. Barcelona.

"Bienal de Joves Creadors '91", Barcelona.

1992:"Autobiografías". Sala Amadís, Institut de la Juventud. Madrid.

"Vendajes" dentro del ciclo "Tangents. Entorn la performance". Sala Moncada de la Caixa. Barcelona.

"In Vitro. De les mitologies de la fertilitat als límits de la ciència". Fundació Joan Miró. Barcelona.

"Vendajes" en "Interferenzen-IV. Performance Kunst in Bewegung". Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. Viena.

Witzenhausen Meijerink. Amsterdam.

Muestra de Arte Joven. Fotografía. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

"Hospital Human material". Warmoestraat 139. Amsterdam.

1993:"Di volta in volta". Castillo de Rivara. Torino.

"Blanco y negro", Instalación "La mirada vertical", Balmes, 21. Barcelona.

"Biffures", Galería Alessandro Bagnani. Siena.

"Het nuis". Galería van Rijsbergen. Feria de Arte Contemporáneo de Bruselas y Kunst Rai de Amsterdam.

1994:"Bienal Martínez Guerricabeitia", Valencia.

"Becas Banesto", Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Pepe Espaliú - Eulalia Valldosera, Institute of Contemporary Art, Londres.

1995:"El contrato natural", Galería Angela de la Mota, Barcelona.

"Territorios indefinidos", Museo de Elche, Alicante.

"Herejías", CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.

"De Grone Gnister", Charlottenburg, Coopenhage.

ESCRITOS DEL ARTISTA

"Limpiarse o hacer aguas. Las prendas íntimas como objetos somatizados", en catálogo V Becas de Creación Artística, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1994.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Sennema, Jan.: "Tres objetos para un lavabo y una foto. La marca de la Bestia", en catálogo V Becas de Creación Artística, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1994.

VV.AA.: Catálogo exposición Territorios Indefinidos, Museo de Arte Contemporáneo, Elche, 1995.

5. APENDICE DOCUMENTAL

INDICE DE DOCUMENTOS

1. Francesc Torres: "Respuesta a la Quinta Columna", Lápiz no.80, octubre 1991. 110
2. Antonio Muñoz Molina: "Descrédito del 'guru'", El País, 30 de marzo de 1994. 113
3. Perejaume: "La Pintura Depredadora", Espacios Públicos, Sueños Privados, catálogo exposición comisariada por Miguel Rubio y Alicia Murriá. Madrid, Comunidad Autónoma, 1994. 115
4. Eva Lootz: "La Espina del León", Creación no.13, Madrid, Instituto de Estética, 1995. 117
5. Manuel Sáiz: "Conforme a la Lógica (la conclusión del orden)" (fragmentos), Conforme a la Lógica, Logroño, Cultural Rioja, 1995. 122
6. Juan Luis Moraza: "La estrategia del incesto sublime" (fragmentos) y "La 'Interpretatio Neolítica'" (fragmentos), MA (non e) DONNA. Imágenes de creación, procreación y anticoncepción. Proyecto de restauración textual, Galería Elba Benítez, Madrid, 1993. 135
7. Patricia Gadea: "La Pintura como Campo de Minas", Landscapes, Portraits and other things, Madrid, Estrujenbank, 1983. .. 147
8. Agustín Parejo School: "No somos nadie", Página Abierta no.48, marzo 1995. 149
9. Agustín Parejo School: "Lenin Cumbe: el dolor del miembro ausente", Agustín Parejo School presenta Lenin Cumbe, catálogo

- exposición, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1992. ...152
- 10.Rogelio López Cuenca: "RADICAL! CLASSIC! BOTH AT THE SAME TIME", Sub Rosa. Arte y Estética no. 2, Cáceres, 1990. 155
- 11.Aliaga, J.V. y Cortés, J.M.G.: "La batalla del SIDA: mesa redonda con artistas y críticos españoles", De Amor y Rabia. Acerca del Arte y del SIDA, Valencia, Universidad Politécnica de Barcelona, 1993, 160
- 12.Pepe Espaliú: "Retrato del Artista Deshauciado", El País, 1 de diciembre de 1992. 169
- 13.Estrujenbank: "Los Tigres se Perfuman con Dinamita", Los Tigres se Perfuman con Dinamita, Madrid, Gramma, 1992. 172
- 14.Dionisio Cañas: "Una Mosca en la Leche", Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general, catálogo de exposición, Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca, 1990. 175
- 15.Román de la Calle: "¿Qué es Arte Sociológico?", Cimal no.16, Valencia, 1982. 177
- 16.Horacio Fernández: "Hans Haacke, lavar los trapos sucios, ¿alivia la mala conciencia?", Zehar no.23, San Sebastián Arteleku, 1994. 183
- 17.José Luis Brea: "El salvaje corazón del mundo (algunas escenas radicales de David Lynch)", Sub Rosa. Arte y Estética no.2, Cáceres, 1990. 186
- 18.Francesc Abad: "Bildung: 'La Imagen del Pensamiento'", Bildung: 'La Imagen del Pensamiento', catálogo de exposición Galería Alfonso Alcolea, Barcelona, 1990. 191
- 19.Isidoro Valcárcel Medina: documentación de su intervención en

el programa "La Acción", Madrid, M.N.C.A.R.S., 1995.	193
20.Isidoro Valcárcel Medina: "La memoria propia es la mejor fuente de documentación", entrevista realizada por Manuela Martínez y J. Agustón Mancebo en <u>Sin Título</u> no.1, Cuenca, Facultad de Bellas Artes, 1994.	214
21.Pedro G. Romero: "Conversación con Federico Guzmán", <u>Arena</u> no.1, Madrid, febrero 1989.	223

1. Francesc Torres: "Respuesta a la Quinta Columna", Lápiz no.80, octubre 1991.

Respuesta a la quinta columna



a garrotados,
isco de Goya.

FRANCESC TORRES

Tenía que pasar tarde o temprano. Cuando terminan las guerras, los que quedaron atrapados en el territorio inicialmente controlado por el enemigo vencido, pero sin el coraje necesario para cruzar el frente, salen, poco a poco, de sus agujeros con ganas de venganza y de hacer méritos por la causa. Eso sí, cuando ya no hay peligro. Han conspirado; han informado; han acumulado bilis, pero, más que nada, han callado. Al año y algo del final de la Guerra Fría y a pocos meses del final de la guerra caliente del Golfo Pérsico, cuando ya no hay duda de quién ha sido el ganador de la Historia, cuando existe ya la certeza de que el mejor de los mundos posibles por el que nos hemos estado matando desde que bajamos de los árboles es el que tenemos, el reaccionarismo más barato ha salido a la calle con la tranquilidad de espíritu que da la victoria.

En Estados Unidos, el senador por Carolina del Norte, Jesse Helms, intimidó al contingente cultural

arremetiendo contra todo lo que huele a perversión política o sexual, a pluralismo ideológico y a derecho a la disensión. A este señor, sin embargo, hay que reconocerle que, como Blas Piñar, no engaña. Son lo que siempre han sido y punto. Helms, que probablemente es más listo que Blas Piñar, ha sabido en cambio adaptarse a los tiempos; ahora que ya no hay comunistas que combatir, ha reencontrado al enemigo en el artista pervertido de inglés o de intelecto. De algo hay que comer.

En España me parece detectar un fenómeno parecido, aunque respetando la diferencia que tanto nos honra. Mientras el ejercicio de la política nacional abandona los principios ideológicos como un clavo ardiendo conservando, por supuesto, algunos símbolos para que el electorado no se duerma y sepa encontrar a sus candidatos entre tanto político profesional homologado, parece que la tensión sobre estos principios, en cambio, ha ido lentamente adquiriendo masa crítica en el terreno del arte. Sorpresa, sorpresa... Su-

poniendo que no me equivoque, esto representa algo tan inaudito como singular e importante. Suponiendo que no me equivoque, igual vamos a tener un otoño caliente. Ya era hora.

En el número 20 de la revista *Cyan* (primavera 1991, p. 9) se publica un artículo de Juan Manuel Bonet de los que a mí me gustan. No tiene ni desperdicio ni partícula de grasa, es todo músculo. Si estuviera escrito en inglés lo podría haber firmado Hilton Kramer, látigo de Hans Haacke, Leon Golub y otros saboteadores del paraíso occidental. Azote también de Donald Kuspit por legitimizar como crítico e historiador la negrura de mano de tamaños artistas. En su terso parte de campaña, Bonet lanza su ira de inocente ofendido contra una serie de artistas *comprometidos* (entre los que tengo el honor de encontrarme) y sus cómplices (Mar Villaespesa, por ejemplo) llamándonos de todo, filofascistas inclusive. A esto me referiré más adelante.

Del tono de dicho artículo se desprende el oportunismo y la venganza del señorito; de su contenido la hipocresía y la más absoluta ausencia de honestidad intelectual. Empieza por negarnos todo valor estético, faltaría más. Como Bonet es muy dueño de su opinión no voy a perder papel debatiéndola (aunque cabría preguntarse la autoridad profesional de alguien que organiza una bienal de cartón piedra con más de una obra falsa); el tiempo dirá quién fue el papanatas. Lo que sí quiero hacerle saber al señor Bonet en estas líneas es que los golpes bajos, aunque eficaces, son innobles y que como tales ninguno de sus argumentos políticos tienen ni la categoría, ni la dignidad, ni la elegancia para sobrepasar la línea del cinturón. Para muestra un botón: «A estas alturas, cuando han caído Honecker, Ceaucescu y tantos de sus colegas, se nos quiere vender la moto nada menos que del realismo social, un realismo social *aggiornato* en cuanto a lenguaje, pero tan peda-

y tan demagógico y tan si- como los que le precedie-

o demagógico y siniestro, no decir pedagógico pero sí ilus- de la pjería militante que Bo- presenta, es equiparar la crí- tal y política como sujeto de niento y contenido artístico, estalinismo. Lo que es, ade- una desfachatez rastrera, es lir deliberadamente la crítica alismo salvaje, a la guerra co- fítica por otros medios y a la nación del privilegio, por po- os cuantos ejemplos de lo que fende a Bonet, con un ataque nocracia. Es en falsedades de dole donde la altura del be- suya, se vuelve tétrica.

os tres duros de análisis ideo- y geopolítico de Bonet pasan nientemente por alto que, de na manera que no todos los stas han sido explotadores lados (valga el recientemente o Armand Hammer como o), no toda la izquierda ha sionada al alambre de espino; er así Stalin no hubiera teni- matar tanto. También olvida, o no sabe, que si el capitalis- cipiente hubiera seguido el o de Owen, socialista utópico ototécnico, fabricante textil y los padres de la revolución ial en Gran Bretaña, un caba- ás preocupado por garanti- ienestar de sus trabajadores r chuparles la sangre, Marx era muerto de aburrimiento probablemente ni sabríamos

olvida, o calla, mucho más el Bonet. Pretende pasar por al- hecho demostrable que una mayoritaria del arte de van- de este siglo ha estado in- a, directa o indirectamente, movimientos de la izquierda . El concepto mismo de mod- se basa en el intento deli- de cambio en lo político, en al y en lo cultural. Aunque la es maleable y puede falsear- titando, omitiendo o simple-

mente mintiendo, se necesita tener la cara de cemento armado, o ser tonto, para pretender que el caldo de cultivo ético e ideológico del arte experimental de este siglo haya sido la derecha europea capitalista y burguesa de entreguerras. Se necesita ser una fábrica de desvergüenza para pasar por alto que la mayoría de los componentes de la escuela de Nueva York (Newman, Pollock y otros) eran hombres de izquierda a los que poco les faltó para caer en el fuego purificador del senador Joe McCarthy que, como Juan Manuel Bonet, odiaba a los rojos. Estos artistas se libraron de la quema gracias a la acción, lo que son las cosas, de David Rockefeller. Una prueba más de que no todos los capitalistas tienen mala uva. Los que sí la tienen son los cobardes resentidos y los jugadores de ventaja.

En un artículo de Andrés Tra- piello en el número de julio-agosto de *El Europeo*, el autor comenta el hecho de que era imposible, hace unas décadas y a menos que uno quisiera verse condenado al ostracismo más feroz, decir después de la lectura de un poema ininteligible o de un concierto de música hojalatesca, otra cosa que: «Interesante», «Bastante interesante» o «Muy interesante», según el grado de cinismo que cada cual hubiera desarrollado. Aun en el caso de que hubiera existido una Brigada Político-Social de la Vanguardia Durísima, infiltrando conciertos y exposiciones, el decir lo que no se sentía no es, en mi opinión, el resultado del cinismo sino de la falta de integridad personal y cobardía física de esta quinta columna otrora tan sigilosa y que ahora emerge al amparo de la dueca de los huevos de oro en el gallinero hegeliiano de fin de siglo. Yo, de estos señores, me inquietaría mucho que la legitimación histórica de mis ideas y mis gustos viniera dada por la Virgen de Fátima.

Pero volviendo al artículo tor- quemadesco de Bonet, lo más suc- lento viene al final. Después de cali- ficarnos de extremoizquierdistas,

hace otro salto mortal a un palmo del suelo estableciendo una relación directa entre extrema izquierda (del arte) y extrema derecha (supongo que la pura y dura). Cita, como ejemplo de un vanguardismo que debería pertenecer a todos noso- tros, *commies*, el póster editado por los neofascistas de Nación Joven en el que se dice: «El sistema no tiene fallos. El fallo es el sistema.» Muy bien; esto demuestra que los fachas se están sofisticando y deben haber- se leído algún libro sobre el mayo parisino de 1968 antes de Cristo, de la misma manera que la derecha lú- gubre española se viste ahora de Ar- mani y va de moderna por la vida. Termina el folletín con la siguiente andanada: «Por ética democrática, y por estética a secas, debemos, sí, se- guir denunciando el nuevo realismo social, la peor moda de la tempora- da.» Tiene una buena dosis de hu- mor negro la cosa. Cuando uno piensa en el flaco servicio que el conservadurismo español le ha prestado históricamente a la demo- cracia, las palabras de Bonet suenan a hueco de cripta.

Vayamos por partes. Aunque por desgracia el totalitarismo sea transideológico y la izquierda haya producido personajes delezna- bles y actos vergonzantes que han acaba- do destruyéndola, muchos hombres y mujeres de izquierda en todo el mundo han arriesgado y perdido sus vidas por la libertad, la justicia y la democracia: la de verdad, no la que se compra con dinero ni la del campo de concentración. Esto se halla a años luz del retrato robot de la extrema izquierda que es, por ejemplo y para que Bonet se entere, la Facción del Ejército Rojo alemana o la ETA actual; en definitiva, aluci- nados milenarios con más kilos de amonal que de conciencia social. Estos señores matan lo que les echen, y, por tanto, el calificar de pertenecientes a la extrema izquier- da a una serie de artistas por el mero hecho de utilizar contenidos críticos con respecto a la realidad social y geopolítica imperante, constituye

una calumnia de la más baja ralea que retrata perfectamente la hones- tidad intelectual y la fibra moral del que la lanza.

Pero hay más. Al establecer la equivalencia directa entre extrema izquierda y extrema derecha, Bonet, después de calificarnos de asesinos en potencia, nos llama fascistas. Aquí es donde se me acaban los cuartos, personalizo todo lo perso- nalizable, rompo la baraja y dejo caer los guantes. Ha tenido que ser en este año de gracia de 1991, el pri- mero que paso completo en España desde hace casi veinte, en el que un niñato relamido me llame a mí fas- cista. Bien..., pues si Bonet creía po- derse permitir este lujo para alterar- les las hormonas a sus amigos y quedarse tan tranquilo, se equivoca de plano. Valga este texto como prueba de que estoy dispuesto a de- fender, de frente, lo que considero importante tanto en lo puramente personal como en lo ideológico. Es- pero que la próxima vez que el se- ñor Bonet decida azotarme por rojo lo haga con mejores y más cabales argumentos, y que si por el contra- rio lo que pretende es sólo insultar- me, tenga la hombría de hacerlo a medio metro de distancia. Queda impreso. ■

Francesc Torres es artista conceptual; vive y trabaja en Nueva York.

2. Antonio Muñoz Molina: "Descrédito del 'guru'", El País, 30 de marzo de 1994.

Descrédito del 'guru'

Hombre de mi tiempo, aprovecho una tarde soleada y desierta de lunes para asistir a la preceptiva exposición de Joseph Beuys en el Reina Sofía, edificio que nunca perteneció más a la imaginación visual del siglo XX que cuando era un hospital abandonado. Convalecer de una enfermedad en las salas heladas de aquel hospital provincial debió de ser una experiencia digna de los tuberculosos existenciales de Thomas Mann: el edificio aún tiene algo de montaña mágica y de Escorial sanitario, de una severidad monacal y quirúrgica tan abrumadora que suele conspirar contra las obras colgadas en sus muros, empujándolos, comparándolos con su escala titánica, con el dramatismo futurista de sus perspectivas.

En un lugar así, las naderías más obvias del arte moderno tienden a mostrar su vacuidad con una eficacia que mueve al agredimiento.

Bajo una gran bóveda, en una sala con el pavimento de granito gris, hay, por ejemplo, una mesa de madera sobre la que cuelga una bombilla, y también varias hileras de ropa tendida. Espectador avisado, sé que la mesa, la bombilla y la ropa tendida constituyen una obra de arte, pero no alcanzo a distinguir su significado, y entonces repito lo mismo que he visto hacer a otros, y es buscar por las paredes inmensas una de las cartulinas con párrafos mecanografiados que me lo explican.

En la exposición de Joseph Beuys, artista cuyo mérito reside al parecer en romper las fronteras entre el arte y la vida, volviéndolos solubles y equivalentes entre sí, el espectador pasa la mayor parte del tiempo leyendo los párrafos benevolentes pero indecifrables que hay escritos en las cartulinas, y sin los cuales no sería capaz de discernir las profundidades prácticamente insondables de significados que tiene delante de los ojos. Un altavoz al que yo no atribuí mucha importancia, y del que he llegado a pensar que había sido olvidado junto a otros objetos por los organizadores, resulta poseer un valor de reliquia, dado que por dicho altavoz, y al final de una rueda de prensa, Beuys dijo a los periodistas estas palabras recogidas y comentadas con reverencia por los exégetas:

—A ver si terminamos cuanto antes mierda—

En una vitrina que estará sin duda blindada veo, entre otros objetos, unas latas de película, y habría pasado de largo junto a ellas si la oportuna tarjeta no me explicase lo que simbolizan: resulta que las latas contienen las bobinas de la película de Ingmar Bergman *El silencio*, y que mi culpable ignorancia jamás me habría permitido discernir lo que explica tan bondadosamente y con tan perfecta claridad el autor anónimo del comentario mecanografiado: "La relación muerte-vida es aclarada por Beuys en los títulos dobles que



Joseph Beuys en 1972.

estampó sobre las cinco bobinas y que expresan analogías a través de las propias palabras y contrastes de un grupo a otro: 1. Ataque de tos-glaciación. 2. Enanos-animalización. 3. Pasado vegetalización. 4. Tanques-mecanización. 5. Somos libres-geiser+...

Tal vez por culpa del silencio, o del espacio vacío, noto que empiezo a moverme por los corredores y las salas de la exposición como los tres o cuatro espectadores a los que veo siempre de lejos, con una lentitud respetuosa, con un sigilo

eclesiástico, no como el turista descreído y erudito que examina los frescos de una catedral, sino como el creyente que no repara en las virtudes estéticas porque sólo lo conmueve la veracidad de las reliquias. En una sala en la que hay varias pizarras alineadas, una señorita parlada y vestida de negro copia devotamente en un cuaderno la traducción de una vaga frase alemana que al parecer el propio Beuys escribió con tiza en una de esas pizarras, y cuyo sentido es impenetrable no sólo para la señorita que la copia y

para mí, sino también para el sabio que la transcribió, porque la tiza se borró parcialmente antes de que se le aplicaran procedimientos de conservación: a lo que estoy asistiendo, empiezo a comprender, no es a una exposición, sino a una ceremonia religiosa, con sus objetos de culto, sus palabras sagradas, su santo o guru y sus evangelistas y fieles, todos los cuales obtienen mediante el acto de fe y la participación en la liturgia la salvación de sus almas, no en el anticuado reino de los cielos, sino en el de la degustación irrefutable y sublime de la más pura esencia de la modernidad.

La fe exige certidumbres: a los niños antiguos nos aseguraban que no moriríamos en pecado si comulgábamos durante nueve primeros viernes de mes consecutivos. A los modernos de ahora el culto a Beuys les garantiza una tranquilidad semejante, no muy distinta a la que debía de sentir un rico de medio pelo de los años cincuenta admirando a Salvador Dalí. Beuys, igual que Dalí, es al mismo tiempo una encarnación y una parodia, la consecuencia última de la adoración embobada por todas las extravagancias del genio, la parodia terminal de todos los atrevimientos y las negaciones y los juegos de manos de las vanguardias. Estos mismos días, en este periódico, José Antonio Marina hace un elogio severo y clarividente de la inteligencia creadora y la contrapone a las rápidas banalidades del ingenio: el lavado de Marcel Duchamp, como la lata de sopa de Andy Warhol, fue una broma ingenua, pero a estas alturas del siglo ya va perdiendo gracia. La voz de José Antonio Marina, que tiene la misma audacia solitaria y combativa que las voces de George Steiner en *Presencias reales* y de Robert Hughes en *toda crítica* y en *La cultura de la queja*, es un indicio de que tal vez se acaba el predominio de los gurus, de los tahúres y de los intermediarios en el arte moderno: en tal caso, y dentro de no mucho tiempo, Joseph Beuys, en lugar de un fraude, será tan sólo una antiqualla.

EDICIONES STAECK

3. Perejaume: "La Pintura Depredadora", Espacios Públicos, Sueños Privados, catálogo exposición comisariada por Miguel Rubio y Alicia Murriá. Madrid, Comunidad Autónoma, 1994.

LA PINTURA DEPRADADORA

¿Es glorioso, acaso vencer un paisaje? ¿No es quizás una menaspreciable altivez en este predominio de cuadros? ¿en esta pintura indolente, no más dócil por más ejercida? la densidad atmosférica el hacinamiento urbano. Es de ley que los lugares se escondan al vernos, más dóciles que nunca pero también más secretos y esquivos. Si consiguiéramos fijar un culto más real, ¿no sería mejor restituir la pintura a los lugares de donde la hemos sacado? ¿Qué perderíamos con no tener los lugares pintados en las paredes, si con ello eximiésemos a la pintura de una cultura que, de tanto proliferar, empieza a espantarse a sí misma?

EL CERRO

En un extremo de la lengua, en un extremo inclemente de la lengua, áspero e indómito, preparar un concierto. Subir los instrumentos y las sillas, mas, una vez allí, no interpretar nada... Que los instrumentos también escuchen, allá en lo alto, el volumen extremo de la lengua.

TREMENTINANTES

"Not a precipice, not a torrent, not a cliff, but is pregnant with religion and poetry."
Thomas Gray

¡Ay de los pintores demasiado osados que hemos hecho pintura de cualquier cosa! Probad a subir un día a los picos. Si son reales, si es que aún queda alguno, ¿no oís ya las risas de los picos que os ven subir? ¿No oís los picos como ríen al veros con las telas? ¿No los veis, altivos, riendo y riendo?

Y NO DEJAN DE ENCAJAR VISTAS

Y no dejan de encajar vistas y ponerlas en agua como las flores, y convertir —como decía William Blake— "en artes de la muerte todas las artes de la vida". ¡Preservad el lugar de las pinturas, oh pintores! Los efectos de irrealidad están ya por todas partes. ¿Qué conseguiríamos con extenderlos más? Cerrad los cuadros, pues, al exterior; que dejen de ser visibles, si es preciso, para ser más reales. Pintamos, entonces, aquellos que lo hacemos, una pintura en contra. Hele aquí que lo real es tal como es. Ni él mismo, caso que lo intentara, sabría como explicarlo.

DESDIBUJADLO TODO

¡Desdibujadlo todo y entelad los desdibujos! ¡Buscad con afán nuevas dilaciones! Nunca sabremos si los cuadros nos distraen del lugar al que nos dirigimos o bien nos conducen a él. Guardamos en la testa un escondrijo vengador, y es con este irreprimible deseo de pintar que exhortamos a los blancos luteranos, la erosión de las trabas, los formatos abiertos... y, con fijador sobre goma de borrar, medio descubrimos una voluntad activa en el dejar de hacer.

DEVOLVED

Devolver el oro a la tierra, esparcid monte arriba el bronce, el mármol y el marfil, para que representen aquello que ahora más les falta: el lugar del que salieron.

Traducción: Ana Romero

4. Eva Lootz: "La Espina del León", Creación no.13, Madrid,
Instituto de Estética, 1995.

LA ESPINA DEL LEÓN

para Patricio Bulnes

LA ESPINA DEL LEÓN (PATINIR)

Hay un cuadro de Patinir que congela el tiempo en la espera. Sólo el tema central del cuadro se cumple en acontecimiento: San Jerónimo extrae la espina al león, que, aullando de dolor le tiende la pata al santo. En todas las demás escenas laterales el tiempo retiene el aliento ¡Qué joven es este paisaje en el que todo está a medio camino, pero en cuyos pliegues crece el tiempo! Los acontecimientos se hacen esperar y dudan.

Así, los barcos, lejos aún de llegar a nuevos continentes, siguen estando en mitad del océano. Y cuando las ráfagas de aire empiezan a hinchar las velas y hay indicios de una próxima tempestad, la fuerza de los vientos sigue refrenada por imponentes rocas verticales y sólo un amasijo de nubes, eso sí, negras, asoma y amenaza con descargarse sobre el mar de los bajeles confiados.

Todavía el estanque es un espejo vacío. Aún no ha llegado el invierno, ni se ha puesto en marcha el cortejo de bodas de los campesinos con sus bromas soeces. Aún no han llegado los patinadores, ni los cuervos, ni los ciegos conducidos por el tuerto.

Todavía salta el león en medio del campo y el viajero y su mulo emprenden esperanzados el camino.

Todo permanece en un "en sí". Cada cosa tiene acceso a su pequeña eternidad que es su nimbo y cielo; cada cosa guarda ahí un doble que está a salvo y desde él se redime. No se han agotado todavía los fondos en los bancos de la eternidad para pagar el rescate por cada uno de los seres y de las cosas que, de ahí en adelante se precipitarán con ruidoso estrépito en la gran cascada de su finitud y del tiempo marcado por los relojes.

Pronto no habrá ni cuero, ni terciopelo, ni guante, ni lanza, ni rostro de hombre en cuadro alguno desde donde la mirada del espectador no sea catapultada inmediatamente hacia la superficie del tiempo, forzada a tropezar con el registro de los fenómenos todos que cabalgan a galope tendido y en todas las direcciones.

En Patinir el paisaje se encuentra cubierto por un velo azulado, los acontecimientos parecen sumergidos debajo de una finísima capa de agua que cubre casi todo el conjunto; sólo del borde inferior del cuadro, allá donde aparecen la cueva, el león y el santo, se ha retirado el azul. Allí asoman amarillos, sepías y marrones: el seco terciopelo de la tierra. Es como si alguien desde el horizonte hubiera comenzado a retirar la túnica azul.

Se diría que en este cuadro el observador puede ver cómo el tiempo histórico rompe aguas.

Ningún viajero ha llegado aún a lo alto de la colina desde donde podría otear el horizonte. Y delante de la abadía las bestias de carga siguen estando a la espera.

El joven, casi un niño, parte a conquistar el mundo, guiado y protegido por un anciano que pronto, podemos intuirlo, se quedará atrás.

Porque el espectador sí puede anticipar las amenazas que acechan por todas partes y adivinar puñales secretamente suspendidos aquí y allá. Sabe que león y viajero están destinados a encontrarse por el camino, siente el desatarse de las tempestades y presiente los naufragios en alta mar.

En el cuadro de Patinir el espectador va calculando poco a poco el saldo de derrotas anunciadas a lo largo del amplio paisaje y, pensativo, se pregunta:

¿Bastará con un solo santo para mitigar tanto dolor?

PLAZAS FUERTES

Tenía necesidad el otro día de volver a ver esa cara: el autorretrato de Leonardo de la biblioteca de Turín.

¡Hola, viejo águila!, le dije al que me miraba desde el papel amarillento, marcado por la viruela de humedades y mohos que habían sido sus huéspedes. Y advertí de inmediato lo poco preciso de mi memoria, pues recordaba sobre todo la agudeza agui-



leña de esa mirada y hasta se me había mezclado algo del autorretrato de Caspar David Friedrich en el recuerdo.

Pero ahora ví que la agudeza no era lo más importante.

¿Cómo había podido pasar por alto que, al igual que en los viejos retratos chinos esa mirada no focalizaba?. No se podía determinar el punto en el que se posaba. Y había olvidado esas cavernas, esas grutas de hueso y esas cejas, que eran verdaderos tejados bien organizados, con los pelos paralelos como hileras de tejas. ¡Qué sombra daban!

Los ojos de las águilas están a la intemperie y no tienen tejado. Pero esta mirada estaba instalada en verdaderas plazas fuertes, desde las que se divisaba el mundo aún en medio de las furias de la tempestad. Se diría que estos ojos se alternaban en la vigilancia, que mientras uno dormía el otro estaba despierto. A la vez, la sombra que reinaba alrededor de ellos no era nada dura, era dulce como el atardecer en una granja en época de cosecha. Y eran ojos asentados en cimientos, pues por encima de las mejillas se advertían pequeñas plataformas donde la piel tenía mil arrugas, llanuras fértiles surcadas por minúsculos ríos.

HIROSHIGUE

En las vistas de Hiroshigue el espectador se sorprende ante el protagonismo inequívoco de los fenómenos que constituyen un clima. La nieve, la humareda de las fogatas de otoño, la lluvia y las ráfagas de viento son los acordes que advierte primero. Nunca personaje o anécdota alguna son lo suficientemente fuertes como para quebrar el gran aliento tendido como un arco de un extremo al otro del cuadro.

Una lámina podría relatarse así: en la tarde de verano un viajero cruza un puente tendido sobre un abismo, mientras la luna llena sube lenta por la bahía... Pero, inmediatamente se da uno cuenta de que este relato ha distorsionado la visión, al convertir a un insignificante viajero en reyezuelo de la escena, haciendo de un Hiroshigue un C.D. Friedrich.

En el cuadro de Hiroshigue el espectador choca primero con dos enormes pinos, envueltos en un aura azul. En ese azul siente la savia del árbol, que concentrándose quieta durante las horas del calor, con el caer de la tarde se expande y se agita, empieza a fluir y a beber el frescor de la noche, mientras la luna sube por el horizonte.

Sólo después, el observador repara en un viajero a caballo en medio del puente, flanqueado por dos sirvientes. Viene de lejos: lleva el rostro hundido entre los hombros, curvada la espalda y la cabeza cubierta aún por un sombrero de paja.

Ahora el espectador percibe también las nieblas que se extienden en el fondo del valle y advierte la soledad del viajero, la gran distancia que le separa del pueblo que yace en lo hondo del valle como el poso en el fondo de un vaso. Es como si su cabalgar no le aproximara a su destino y le mantuviese suspendido en la lejanía.

Pero, tampoco la soledad del viajero es algo como para insistir.

¡Qué pegajosa es la mirada de Occidente!

Las situaciones en las xilografías de Hiroshigue son siempre el producto de una extraordinaria rapidez de la mirada. Sólo en esa rapidez de tener que abarcarlo todo en fracción de segundos, sin detenerse en parte alguna, se enciende la belleza de las cosas que uno ve al partir, cuando parece que el paisaje ya ha empezado a alejarse del viajero, mientras el tren aún permanece inmóvil en la estación. En ese momento el viajero no pierde detalle, percibe minuciosamente las tramas simultáneas que llenan el instante. Ese momento es una gota de agua repleta de agitaciones microscópicas.

Lo que así se realiza es el *AHORA*, justamente ahora, mientras un hombre abre un melón, un grupo de patos vuela bajo encima del bosquecillo mientras el viento sacude la arboleda y la franja roja del atardecer se hunde en el horizonte. Un mosaico de simultaneidades múltiples, en el que ninguna se erige en protagonista.

Aquí y allá el incesante vaivén del trajín humano. Como en una letanía. Como si él, Hiroshigue, habiéndolo visto durante siglos se prestara a registrar, pero de tanto verlo ya no se sintiera implicado, como si no fuera para él más que un persistente susurro que a veces se oye tan cerca que zumba en los oídos, como el paso de un enjambre de avispas.

Hombres y mujeres en los grabados de Hiroshigue son como pasas perdidas en la masa de un pastel crudo, la masa lenta y algo pegajosa de un sinfín de vidas, que no tienen que ver entre sí y sin embargo, no pueden separarse.

Irretenibles se suceden los instantes. Es como si Hiroshigue quisiera ilustrar aquel texto de Bachelard escrito en oposición a Bergson, que afirma que re-

alidad sólo hay una: el instante. Duración, hábito y progresión serían sólo agrupamientos de instantes, los más simples de los fenómenos del tiempo.

En esa sucesión minuciosa e imparable de momentos equivalentes no cabe lo heroico.

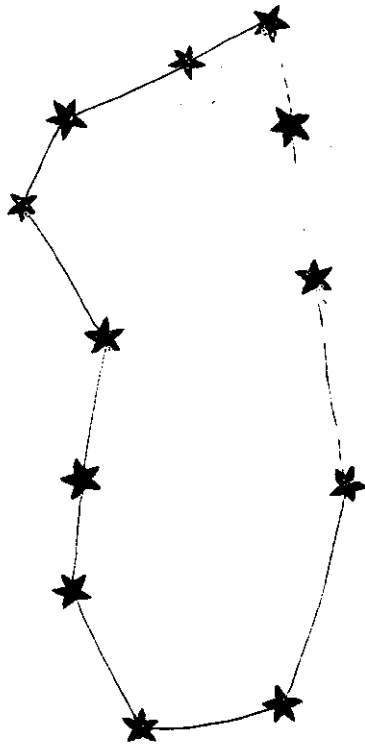
Nada hay en Hiroshigue que haga que uno contenga el aliento, ante un personaje, ante una aparición, como lo hará irremediamente ante las imágenes de Hokusai, ante esas encarnaciones de fuerzas demoníacas, el caballo salvaje, la gran ola. Nada que suscite el espanto, que aisle un hecho y deje que algo surja como figura, avasallando el resto.

También en Brueghel podríamos encontrar la simultaneidad de pequeñas escenas, también ahí el *mientras*, que hace que la cosecha del instante sea abundante es la bisagra, pero es un mientras que acompaña a un hecho que es resaltado como trágico. Ícaro cae, un hombre es crucificado..., y mientras un caballo tira del arado, un hombre se asoma por la ventana, o aquel otro se limpia el sudor, y más allá un ladrón asalta al viajero en medio del bosque.

En Brueghel el sufrimiento es el tema.

"About suffering they were never wrong the old masters", anota W.H. Auden en un bellissimo poema acerca de la caída de Ícaro de Brueghel (Acerca del sufrimiento nunca se equivocaron, los viejos maestros).

No así en Hiroshigue, quien, simplemente, inserta la situación en un fenómeno atmosférico y por así decirlo acuna el instante con lo meteorológico. En eso se parece su procedimiento al de los grandes narradores. Una de las novelas relevantes del siglo XX comienza con un extenso parte meteorológico. Un parte meteorológico algo irónico, eso sí: "Sobre el Atlántico avanzaba un mínimo barométrico en dirección Este, frente a un máximo estacionado sobre Rusia, de momento no mostraba tendencia a esquivarlo desplazándose hacia el Norte. Los isotermos y los isóteros cumplían su deber. La temperatura del aire estaba en relación con la temperatura media anual, tanto del mes más caluroso, como con la del mes más frío y con la oscilación mensual aperiódica. La salida y puesta del sol y de la luna, las fases de la luna, Venus, del anillo de Saturno y muchos otros fenómenos importantes se sucedían conforme a los pronósticos de los anuarios astronómicos. El vapor de agua alcanzaba su mayor tensión y la humedad atmosférica era escasa. En pocas palabras, que describen fielmente la



realidad, aunque estén algo pasadas de moda: era un hermoso día de agosto del año 1913."

Así, en el comienzo del "Hombre sin atributos" de Musil, pero también en Proust se podrían encontrar ejemplos. Y es que los novelistas han sabido siempre que nada mejor que una descripción atmosférica para captar la atención del lector y conseguir que se quede pegado a su butaca, dejándose invadir por recuerdos involuntarios, asociaciones por reflejo y entregado a un cierto estado de ensueño.

Del clima de un momento nadie saca la cabeza fuera.

Contemplando a Hiroshigue el espectador no necesita conocer ninguna historia ejemplar, ni recordar escena mitológica alguna; le basta con saber lo que se siente una noche de verano cuando se va a cenar al aire libre con amigos, o cuando de camino se ve sorprendido por la lluvia.

A Hiroshigue los destinos no parecen interesarle. El no persigue la narración hasta los con- sabidos registros de las pasiones. Pero cada

xilografía bien podría ser el instante por el que comienza un relato. -Ese momento perdido, al que nadie prestó especial atención que en alguna parte es retenido por la memoria y del que puede pensarse que algún día surgirá de nuevo como el mástil de un barco hundido. Volvería a aparecer, si de un relato se tratase, después de consumarse la catástrofe, después del climax, después del golpe asesino, en el momento que la gheisa acaba de confesar el crimen ante los jueces, cuando alrededor de ella todo se oscurece. En ese instante aparecería ante sus ojos la imagen de aquella tarde; el momento de subir al barco, las lámparas encendidas en la orilla, el viento en las ramas del sauce, el agua oscura debajo de su calzado, el crujido de la seda del kimono, el olor del sake caliente que su sirvienta llevaba en una bandeja.

Hiroshigue registra; ni afirma, ni niega.

Es el pintor de la *epojé*, de la suspensión del juicio.

¿Si todo se comporta según el impulso de su naturaleza, si la nieve cae, la yerba crece y las pasiones siguen su curso, de qué habría que preocuparse?

5. Manuel Sáiz: "Conforme a la Lógica (la conclusión del orden)"
(fragmentos), Conforme a la Lógica, Logroño, Cultural Rioja,
1995.

CONFORME A LA LOGICA

(LA CONCLUSION DEL ORDEN)

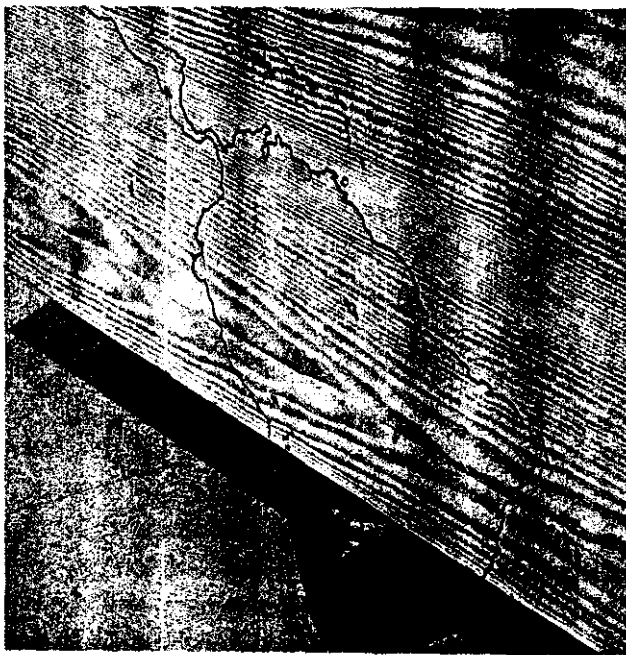
1 OBERTURA

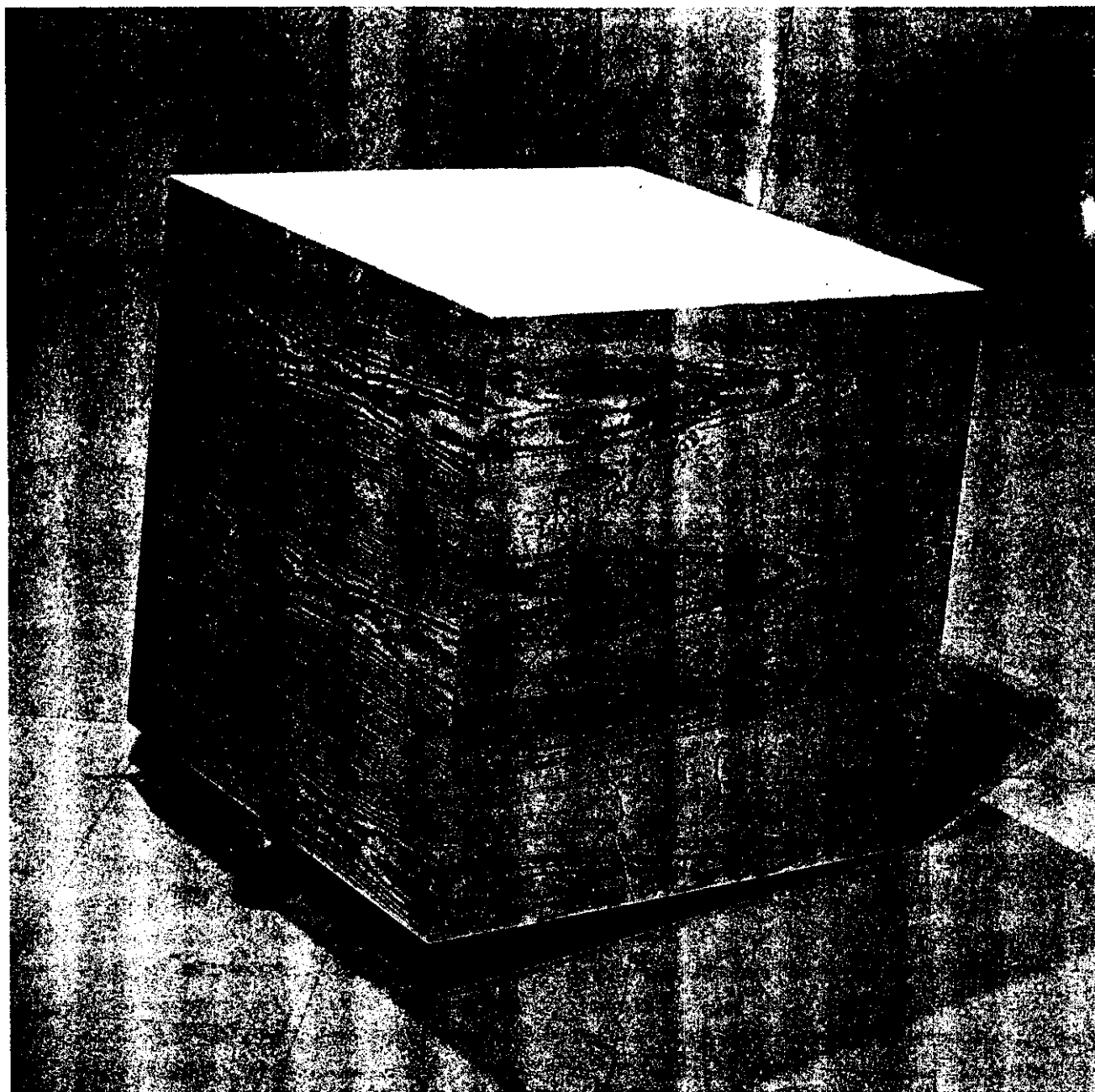
El hombre aparece atónito ante la Naturaleza. La sorpresa de despertar entre los animales se vuelve rápidamente aguijón punzante. Impulsado por un ciego afán que no comprende y que se le apodera, empieza su camino por un desierto en el que el espejismo emplaza el oasis siempre un paso más adelante o un paso más atrás. La ley del terror, la pulsión de la raza, la lucha contra las amenazas exteriores, el cambio de la vida por el objeto a través del trabajo, la condición del homo faber, la asunción de la obra de la Naturaleza, el fin de lo sagrado, todo inscrito en el núcleo celular del primer cromosoma y vigente para la eternidad, todo anotado en este primer impulso como están presentados en la obertura los temas que se interpretarán en la ópera, como contienen 35 mm de celuloide todo lo que aparece proyectado en la pantalla. Un hombre adentrándose en una tierra inexplorada, otro haciendo un levantamiento topográfico o una prospección geológica, un ingeniero trazando una carretera por en medio de los montes como si fuera una pincelada sobre el immaculado papel de arroz de un pintor Zen.

2 UN PULSO EN EL IMPERIO DEL TERROR

Frente al inmenso espacio de la Naturaleza, frente al abismo del tiempo, frente a la incertidumbre de la oscuridad y del entorno ingrato, desconcertado, el hombre cae una y otra vez víctima de la angustia (gime insomne, inútil ya el calor de la luz y el frescor

de la noche). Lo único que tiene algún poder balsámico sobre esta sensación de desasosiego y la conjura momentáneamente es el acto de conocer. Conocer significa, principalmente, fijar puntos en el continuum espacial, atrapar el significado de las cosas del mundo, bautizar gentes, lugares, espacios de tiempo, pensamientos y situaciones. Lo que es ya una montaña lo será para siempre. Lo asegurado, que se siente anclado para la eternidad, sea su aparejo falso o verdadero, tranquiliza a los hombres. El lenguaje tiene esta función relajante; limitando el campo de significados de las cosas, tan extenso como el del espacio o el del tiempo, da un sentido a la existencia que la totalidad del significado arrebatada. El hombre necesita que los hechos azarosos que se encuentra en su camino aparenten tener un sentido concreto, que todos los hilos





Transfusión, 1992 Grafito sobre madera, manzana natural 90 x70 x 70

que discurren en la infinitud de espacio y tiempo se anuden hacia el interior y se ordenen rítmicamente. Tras la terapia del lenguaje, topógrafos, diccionarios,

planos, relojes, acumulación de todo tipo contra lo que pueda pasar

3 NATURALEZA COMPARADA

Todo lo que el hombre es y ha sido, tal vez lo que será, se encuentra inscrito (ha sido registrado) en la epidermis de la Tierra, en la Naturaleza maleada. Aquello que signifique "ser humano" se puede leer en términos de desviaciones del modelo, de difracción entre lo natural y lo artificial. Tomando el punto en el que se acaba el desarrollo de la serie "natural" y ésta se vuelve cultural, se posee un material con el que, por claroscuro, conocer lo que es el objeto en esencia frente al objeto cultivado tal y como lo conocemos en el estado en el que se encuentra ahora. Pero no sabemos cual era la disposición inicial de la Naturaleza en el momento del primer pensamiento, cuando todavía no había hombres sobre la Tierra, y tampoco podemos servirnos de las fotografías de una Naturaleza vacía, como las de los escenarios de crímenes que utilizan los policías para adivinar, leyendo en los indicios, lo que sucedió allí: superponiéndolas a lo que conocemos, como acetatos, podríamos saber lo que es esencialmente humano, qué suceso aparentemente insignificante dio paso a la proliferación del pensamiento, qué célula enloquecida se reprodujo frenéticamente "contra natura", qué impulso dio lugar a la vergüenza del hombre frente al animal. En la medida en la que el hombre se ha servido de este espacio virgen y lo ha transformado, este espacio le define. Quizá este es el motivo por lo que buscamos lo natural, sólo para evidenciar el artificio que somos, quizá por esto todas las ciencias se entregan decididas a interpretar el vasto espacio del cosmos, disparando sobre todo lo que se mueve en las salas de este museo vivo una pregunta: "Esto, ¿qué significa?".

4 NATURALEZA COMPARADA (Reprise)

El hombre existe sólo en relación con lo que no es él (lo natural). El pensamiento sólo existe en relación con lo que no es él (el instinto). Cada término de la disyunción excluye al otro, que se vuelve su imaginario. Punto contra punto, palabra contra palabra; como en la fuga, la melodía sólo se entiende en la relación paradigmática entre las dos voces.

5 SUJETOS PERDIDOS

En el momento que el hombre empezó esta escalada de poder sobre el mundo éste se le cerró porque él mismo era el mundo. La antropología no ha conseguido extraer información de los miembros de una sociedad hasta el momento en el que uno de ellos ha tomado conciencia de pertenecer a esa sociedad, hasta el momento en el que sus actos dentro de esa sociedad han dejado de ser espontáneos, míticos, "naturales", para comenzar a ser racionales (esto es, convertirse en información, en lenguaje), en definitiva, hasta que no ha abandonado esa sociedad. El hombre de las culturas primitivas no se reconoce sino en la medida que deja de ser él mismo, tanto en la identificación con los dioses como en la disolución en el lenguaje. Hay algunas partículas que son imposibles de ver porque la aplicación de la luz necesaria para verlas les comunica una energía que las transforma. Para saber sobre las cosas del mundo hay que cambiar el mundo. Los objetos que han empezado a saber algo sobre ellos mismos son ahora sujetos perdidos.





Biological Chips #1, 1992 Césped sobre papel 140 x 130

6 LA CONQUISTA DE LA MATERIA

Una vez que empieza uno a deslizarse cuesta abajo, ya no sabe dónde podrá detenerse. Como los

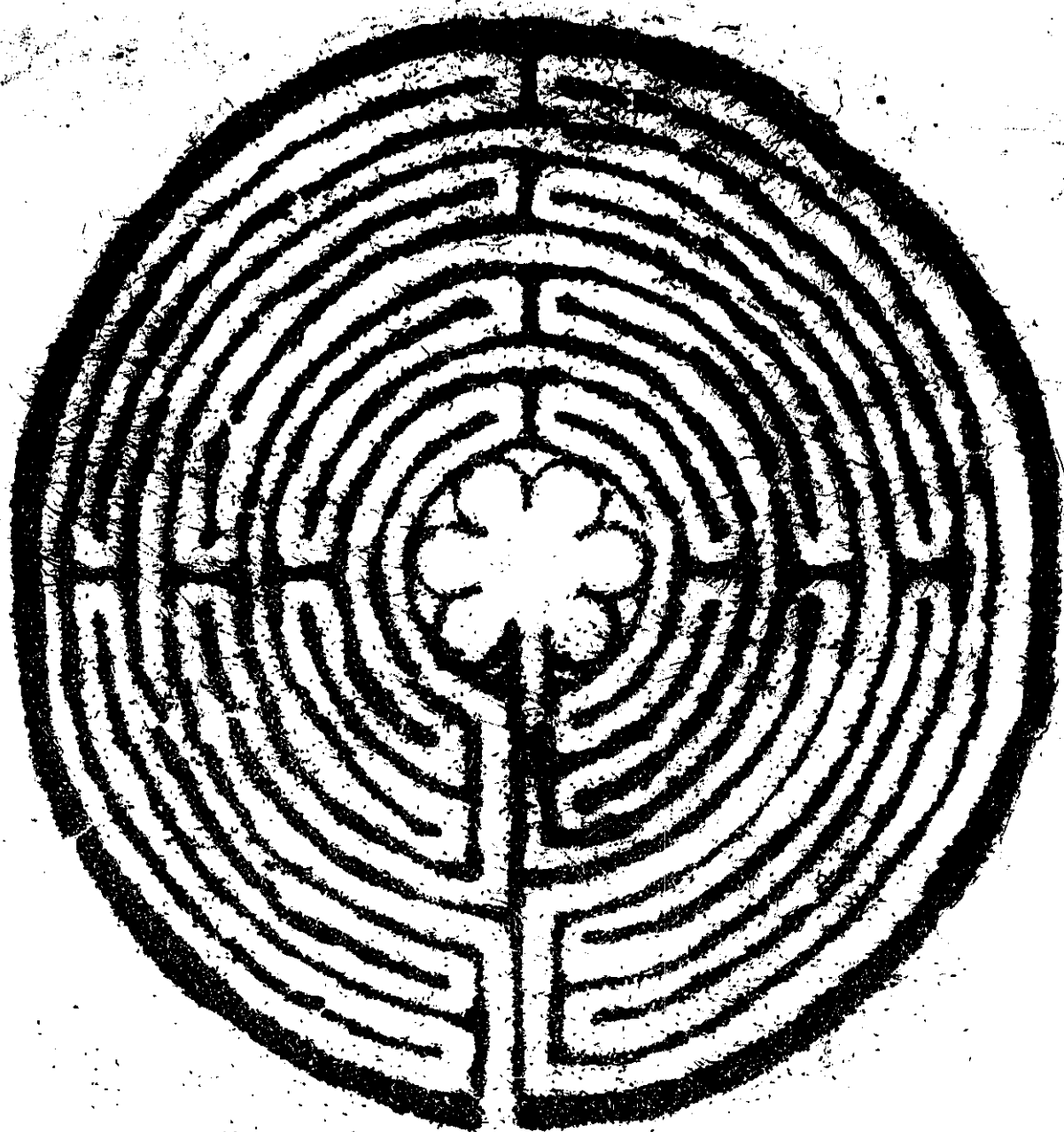
colonos americanos que esperan el disparo del presidente para salir zumbando a ocupar los territorios de la nueva Oklahoma, el hombre se lanza a la conquista de la materia. "Dios ha muerto y ahora todo está permiti-



Biological Chips #2, 1992 Césped sobre papel 140 x 130

do" se puede leer en la disposición de los pioneros paleolíticos. El primer peldaño de la escalera que lleva a la cima del poder sobre la materia es el fuego dominado, que transforma y malea los objetos más duros. Al

ser instrumentalizado empieza a perder su condición sagrada e inmanente, superior, para usarse en los talleres y las cocinas. El fabricante de útiles, herrero, armero, recibe esta aureola sobrehumana, divina o demoní-



Biological Chips #3, 1992 Césped sobre papel 140 x 130

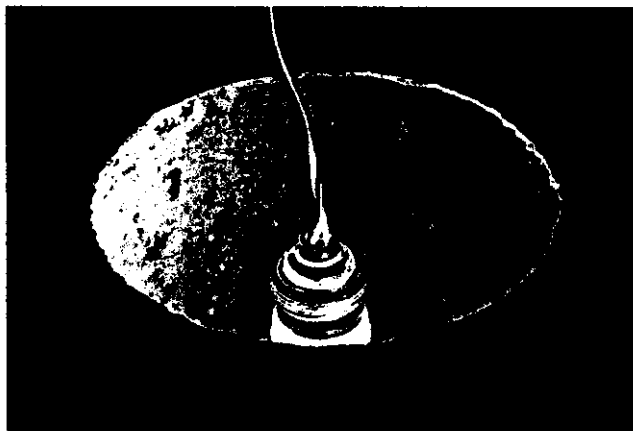
aca, en un acto que inaugura "el desplazamiento infinito del símbolo". Una herramienta sólo sirve para fabricar herramientas, para convertir en herramienta todo aquello que sufre su contacto. La instrumentalización

se extiende como el fuego que ha encontrado la pólvora. En el siglo XIX esta desenfrenada carrera de subordinación de fines y causas explota en el barril del progreso infinito. Las sospechas de la soberanía del hom-

bre pasan a ser creencias para llegar a ser dogma. Asume resueltamente la tarea de la Naturaleza fabricando en el laboratorio sustancias en cantidades tales que Ella hubiera tardado milenios en obtener, trabajando más rápido y más eficientemente. Su pretensión final es la transformación total del mundo en energía, su ordenación exhaustiva.

7 VANITAS

Al asumir la labor de la Naturaleza, el hombre se convierte en un ser temporal. Cambia el tiempo natural (geológico, botánico y animal) por tiempo vital y, precipitando su ritmo, carga a sus espaldas la responsabilidad de la obra inconmensurable de la Creación. Adopta el papel del Tiempo, se consume trabajando en Su lugar y, por ello, se ve obligado a identificarse con Él. Así, su obra se vuelve para siempre lo Definitivamente Inacabado y su existencia se vacía de otro contenido que la conclusión de su Proyecto en medio de la trágica consciencia de la vanidad de toda existencia humana. Y como afirmación y contraprueba, el Arte niega el Tiempo en la recreación del instante eterno.



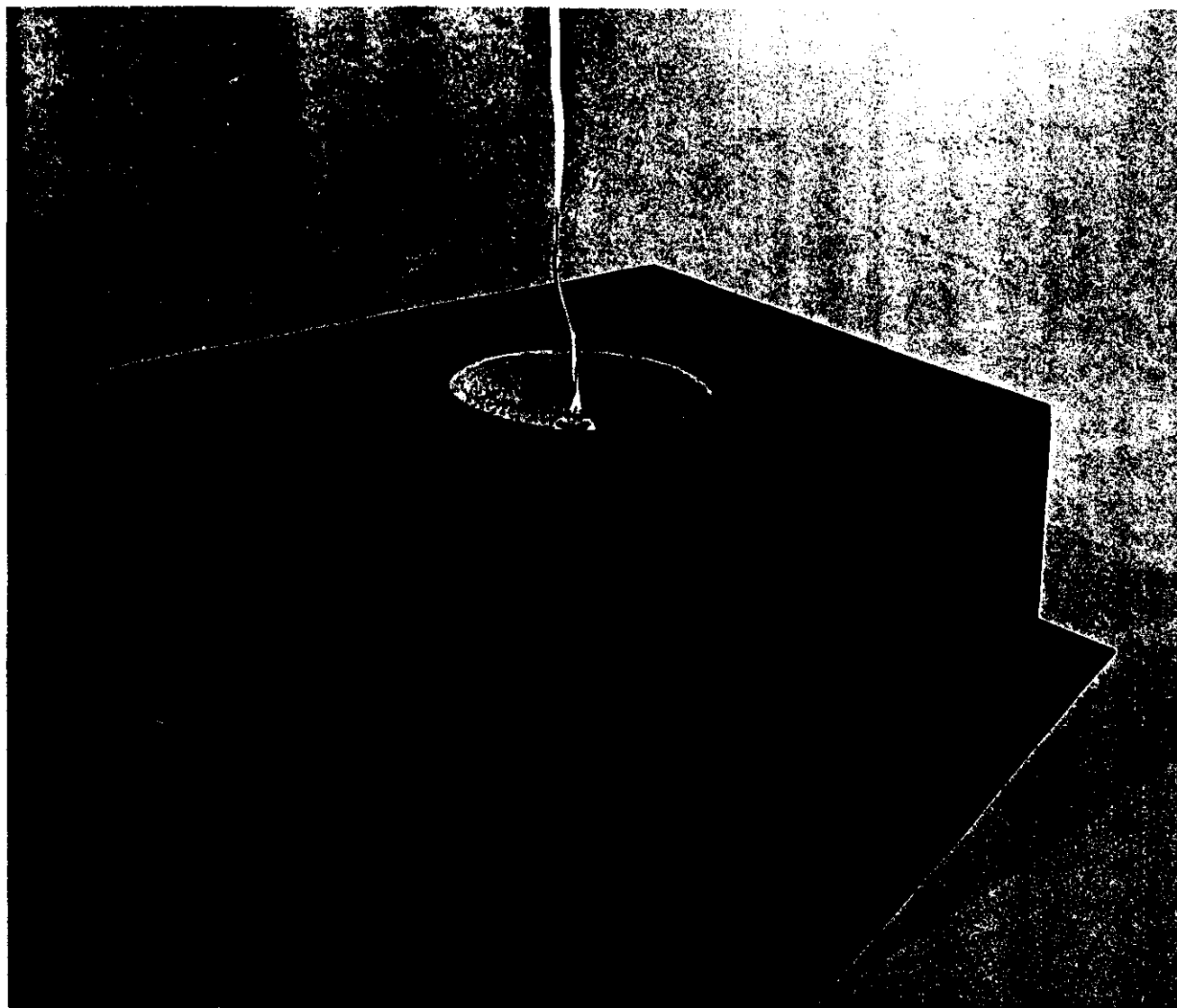
8 OTRAS INCURSIONES QUE SON LA MISMA

El dominio de todo el territorio del planeta (y también del extraterrestre) y su explotación intensiva, separado y unido por todo tipo de vías; la captura del espacio social a través del engaste de todas las relaciones humanas en la jerarquía; la actividad económica regulada por el contrato; el pensamiento sistematizado por la explotación intensiva de las palabras. Mientras el fuego forja los útiles, la palabra forja los pensamientos y como cada perfeccionamiento de la técnica del fuego mejora el útil, así cada perfeccionamiento de la técnica de las palabras mejora los pensamientos. También el creador de palabras tiene su aureola sobrehumana pues participa del poder de la creación y del secreto del símbolo. Cuando se acomete el dominio de las palabras unas se tornan herramientas y otras poesía.

9 LA NATURALEZA: OWNER'S MANUAL

Las ciencias experimentales nos indican como comportarnos con respecto a la Naturaleza. El ánimo con el que aceptamos y ponemos en práctica sus indicaciones es el mismo con el que hacemos uso de las máquinas. La seguridad en el movimiento que da el test continuado en múltiples prototipos y modelos anteriores, la disminución de resistencias y rozamientos y el encadenamiento armónico mutuo entre las partes más pequeñas y las más grandes, definen la fábrica como definirían a nuestra sociedad organizada o a nuestra mente más operativa. Nos movemos entre la Naturaleza, entre la sociedad (una nueva Naturaleza) y entre el pensamiento ejecutando un sinnúmero de protocolos que han redactado y establecido la mecánica, la sociología, la psicología, la filosofía, la estética, la física, etcétera.

SI ME CIEGA LA LUZ POR QUÉ PERSISTO EN APARTAR LAS SOMBRAS CIEGAMENTE. JOSÉ ANTONIO BLANCO.



Diálogo Interior (Rascasuelos), 1992 Hierro, grafito, luz eléctrica 40 X 52 X 46

10 VIOLACION

La producción es siempre una profanación, bien natural (la de la vida), bien artificial (la del arte). Se viola a la Madre Tierra con el arado, el falo-herramienta de la potencia del hombre, se la penetra en las

minas para provocarle la aborción de los minerales, para quitarle fetiches íntimos como a una mujer. La fotografía penetra en la realidad fotografiada con el mismo animus abutendi, seleccionando las imágenes "diferentes" de entre las "indiferentes", las puras de las ya profanadas por otros objetivos. Hay que entrar en

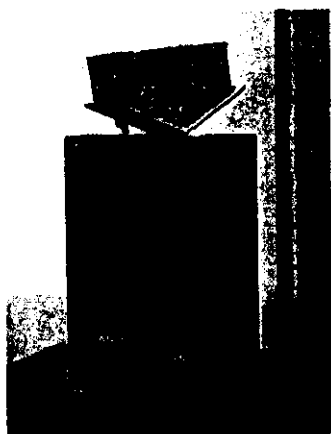
COLINAS, HIERBA, PIEDRAS, AGUA, CAMINO, CIELO, LO APLASTO CON MI MANO Y HAGO UNA MASA CON TODO ELLO. ABRO UNA PUERTA EN ELLA Y ME HAGO UN HUECO DENTRO. ME METO ALLI PARA VIVIR. MIGUEL ANGEL BERNAT.



cada orificio, pues la cúpula es siempre provechosa, ya que en el interior se cocina lo mas sabroso. Aunque, en realidad, da igual que el viaje sea hacia el interior de la tierra o hacia el exterior, o que sólo se desarrolle por la extensión de su superficie; el arte es siempre una iniciación profanatoria, una intrusión descreída en el íntimo espacio de lo sagrado, búsqueda frenética de vírgenes.

11 LOS QUE VIVEN EN LAS MINAS

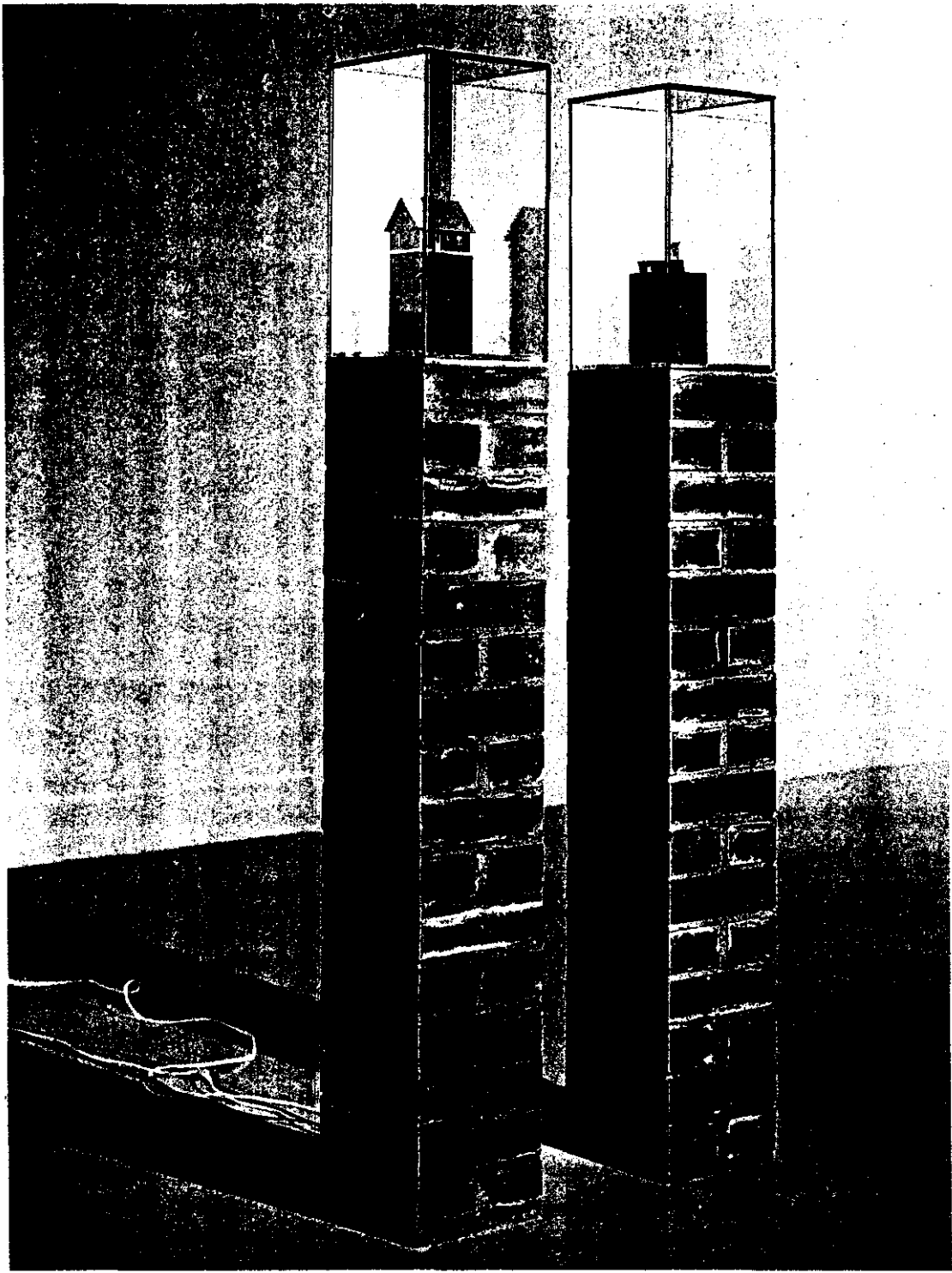
"Se trata de introducirse en una zona reputada como sagrada e inviolable, de perturbar la vida subterránea, de entrar en contacto con una sacralidad profunda y peligrosa; se experimenta la sensación de aventurarse en un terreno que no pertenece al hombre por derecho y, sobre todo, de inmiscuirse en un orden natural regido por una ley superior, de intervenir en un proceso secreto y sacro" (Eliade). La mina es el primer espacio donde se trabaja fuera del tiempo natural, donde los días y las noches sólo existen en el ritmo marcado por el reloj. Los hombres, apartados de la realidad exterior, entregan su vida a cambio de oro, a cambio de pequeños objetos preciosos que separan laboriosamente de la escoria, entregan el momento presente por el proyecto de futuro (la relación no siempre es proporcional: también algunos se entregan por



apenas unos pedazos de carbón). Por el cuerpo de la montaña circulan los trabajadores llevando sus cargamentos de vida que transformar en mineral; sacan la riqueza de la tierra como las raíces que alimentan de savia las hojas del mundo exterior. La maquinaria técnico-social necesita minerales para su función clorofilica, la incesante combinación de significados y significantes se alimenta de nuevas palabras y metáforas (también las galerías necesitan consumir trabajadores para ampliarse).

12 TEORIA OBSTÉTRICA

En la creación el objeto viene a la realidad de la Nada, y nosotros lo encontramos en Sus márgenes (eureka). En la procreación, para que el objeto sea, se debe producir una pérdida. En nuestro mundo complejo de subordinación de causas y efectos donde cada cosa está en función de otra, el sacrificio es imprescindible. Por el poder del obrero (del hacedor) todo se intercambia: el espíritu se encarna en el objeto a través de la forma. lo útil de los objetos se vuelve sagrado a través del sacrificio de los materiales, la poesía vive del holocausto de las palabras. Matar para crear, matar para vivir. No podemos concebir "creación" ni "fabricación" posibles sin un previo sacrificio.



Sótanos, 1992 Ladrillo, objetos diversos, sonido 17(1) x 75 x 25

13 PLUSVALIA

La suma de los materiales invertidos y de las fuerzas conjugadas para la realización del objeto, siempre arroja un resultado mayor que su simple reunión. La totalidad de las obras de arte posee un algo más que no está en cada una en particular y que es el arte en sí; unos cuantos objetos que apuntan en un mismo sentido hacen aparecer un concepto que se les adhiere, tienen una fecundidad más allá de nuestra propia fuerza e intención; el encuentro poético de las palabras produce un chasquido, un cambio de dimensión, que es la poesía propiamente dicha, un grado posterior de la existencia de estas palabras del que ya no podrán prescindir.



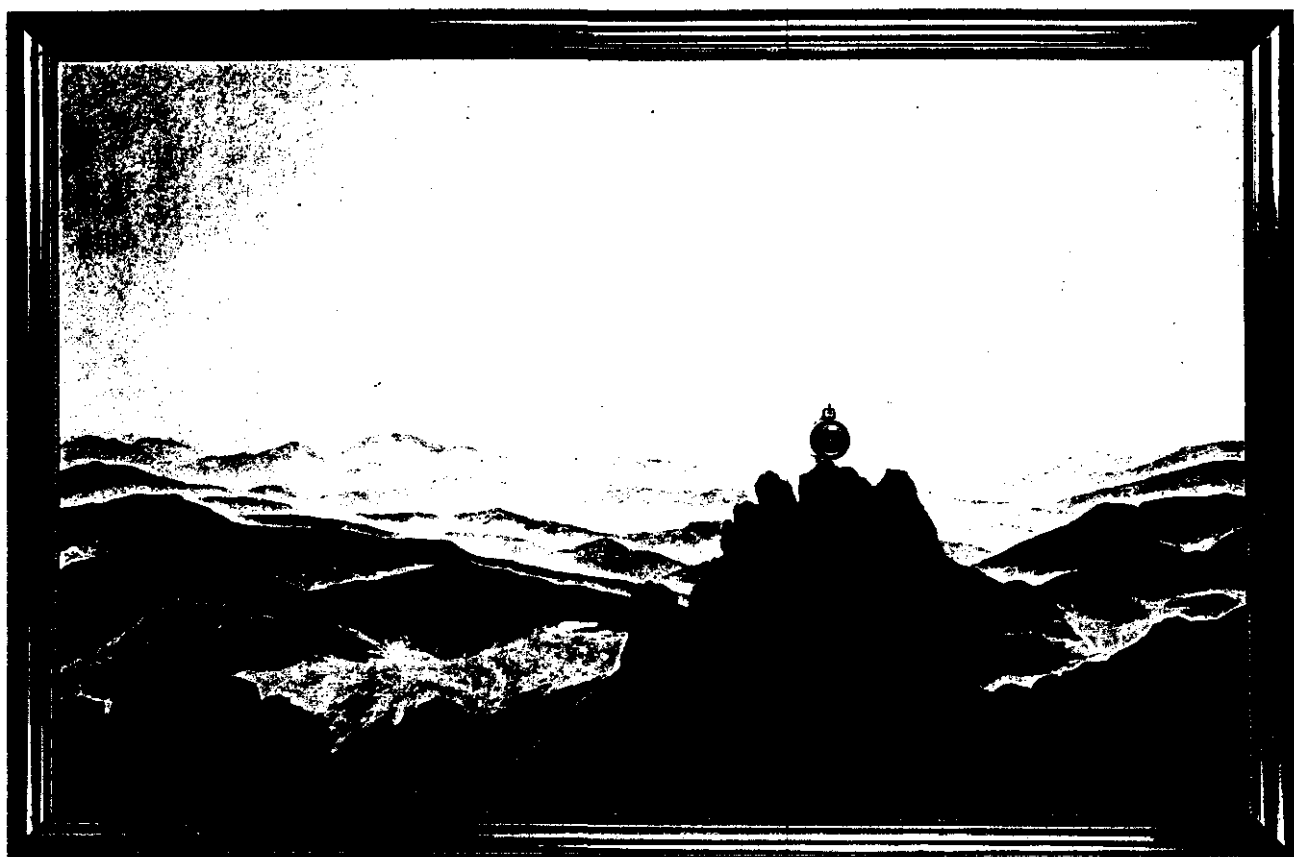
14 PROCESO DE APREHENSION

Lo que buscamos cuando palpamos es siempre un orden de contactos, adecuar lo que percibimos a lo que tenemos registrado en nuestro interior, descubrir duplicados. Los objetos que aparecen en el mundo real son siempre recibidos de la misma manera: hay algo en lo que no se repara, que se vive de manera

inconsciente (se podría decir que no existe) y, de repente, se piensa en ello, se le atribuye un nombre, se mide y, poco después, se utiliza (se vende). La consigna final es encajar las cosas en el código. Si el objeto es irreducible a ese código, se constituye otro nuevo (también hay una historia de los códigos en la que el último puesto en práctica contiene a todos los demás: la simetría, el primero de los procedimientos del orden, todavía sigue operativo en los sistemas binarios de la informática y sobre todo en el reflejo especular del objeto y el dinero: se ponen, como en el comercio o el álgebra las cantidades conocidas a un lado y las desconocidas al otro: ¿es la analogía una simetría abstracta?). Hay que segmentar la realidad en unidades para que sea susceptible de acumularse. La responsabilidad de la

reproducción técnica en la desaparición del aura de la obra de arte no es tan importante (o por lo menos no es una responsabilidad tan definitiva) como la de la reducción de todo lo conocido a número en la digitalización universal, de la que la reproducción es sólo una circunstancia. Todo arte es número desde el inicio del romance entre matemática y música. Reducción de la obra a caracteres, dígitos, alternancia del 0 y del 1, fotogramas, cortes, planos, planchas y tantos por ciento de color, frames, número de tintas, hilos por centímetro cuadrado, segundos, líneas de la pantalla, sílabas, versos, palabras; todo reducido a años de antigüedad y finalmente y sobre todo (a pesar de su heroica resistencia) a dólares, que es en lo que definitivamente se igualan todas las obras para todos los públicos.

EL DESORDEN ES ESENCIAL PARA LA "CREACION", EN TANTO QUE ÉSTA SE DEFINE POR UN CIERTO "ORDEN". VALÉRY.



Cóputo en Riesengebirge, 1992 Oleo sobre bastidor, nítmetro 128 x 190

15 REPRESENTACION

Toda la Naturaleza ha de caber en un buen código. El código es un sistema de signos que se permutan, combinan, dirigen y ordenan para la representación del objeto. La imagen y la palabra son duplicados con los que contrastarlo para atestiguar su autenticidad. Hacemos representaciones con la intención de poder reconocer los objetos y hacer uso de ellos, para lo que es necesario que luego puedan leerse inversamente (quemar el objeto sería útil si luego, del material y disposición de las cenizas, pudiéramos recuperar o reconstruir el objeto). Mientras el objeto está codifica-

do permanece en una tierra de nadie, en el limbo de las cosas del mundo, plano, banda magnética. o lenguaje, hasta que una nueva traducción lo recupera.

16 DETALLE DEL DISCURSO

El fundamento de la representación es, como en el teatro, el cine, o la literatura tradicional, disponer la realidad como un cuadro ideal (fetiche) para que las cosas se vean desde un punto. Consiste en compartir la totalidad del espacio que aparecía como unidad inmediata. De esta manera la parte de un todo se . . .

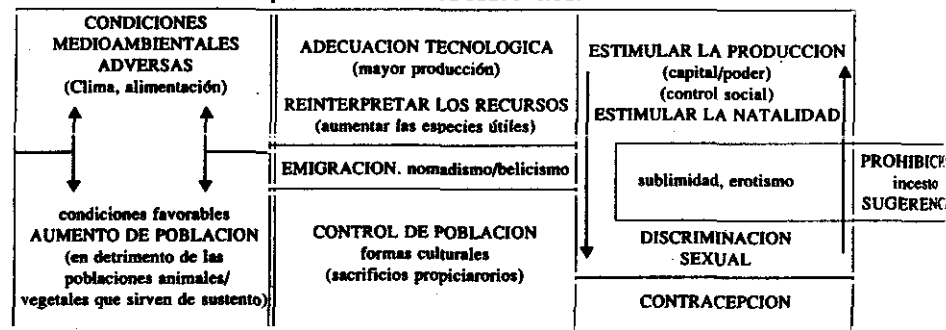
HABLAR NO TIENE RELACION CON LA REALIDAD DE LAS COSAS MAS QUE COMERCIALMENTE. MALLARMÉ.

6. Juan Luis Moraza: "La estrategia del incesto sublime" (fragmentos) y "La 'Interpretatio Neolítica'" (fragmentos), MA (non e) DONNA. Imágenes de creación, procreación y anticoncepción. Proyecto de restauración textual, Galería Elba Benítez, Madrid, 1993.

la necesidad genérica de una identidad, como a la necesidad concreta de salvaguardar el estatuto tecnológico, económico, militar, y político de determinada población. La fertilidad, la abundancia, serían mitos en tanto motivaciones productivas y reproductivas de acuerdo a la nueva política neolítica.

Es en este contexto donde pueden explicarse las atribuciones guerreras, protectoras de la ciudad y de la vida salvaje, atribuciones de fertilidad y natalidad, y al mismo tiempo de virginidad, de las diosas que surgen desde el neolítico, como testimonia la iconografía, y la epigrafía. La ideología de la guerra y de la natalidad, formarían parte de un sistema de ideologías de la producción y el capital.⁴³ Y el mito del incesto, simultáneamente prohibido y sugerido, funcionaría como cierre simbólico, dispositivo eficaz de articulación de todo el sistema de intensificación productiva y reproductiva.

El modelo podría ser descrito así:



43. El conflicto bélico, -incluido todo lo que afecta a su preparación, mantenimiento de un ejército estable, institución de ciertos estados de control social, etc.-, no sería una causa, sino un mito dinámico en tanto motivación eficaz para conseguir la aceptación de medidas disciplinares, recortes legales y económicos, y la estabilización de lazos que permitan a su vez un mayor control social, y de ese modo la perpetuación de todo el sistema.

I.3. LA ESTRATEGIA DEL INCESTO SUBLIME

«no hay otro lugar del mundo del que se pueda decir con tanta certidumbre que se ha estado en él»

(Freud, refiriéndose al cuerpo materno)

«Antes de la fiesta no había incesto, porque no había prohibición del incesto. Después de la fiesta ya no hay incesto porque está prohibido... La fiesta sería ella misma el incesto mismo si algo semejante -eso mismo- pudiera ocurrir»

(J. Derrida, De la gramatologie. 1967)

Sexo y sensualidad, maternidad y maternalidad... incluyen dulzura e intersubjetividad. Y sin embargo despliegan funciones e incluso iconografías diferentes. ¿Cómo se relacionan? Su disfunción y sus vínculos, en el mito y en la literatura o las artes, sugieren la existencia de un arquetipo reprimido, disimulado amante/madre, que se encontraría no tanto como origen, sino como dispositivo de cierre de todo el sistema productivo y simbólico descrito.

La prohibición del incesto, ese «disgusto ante cualquier relación del sexo con la madre» (Evans-Pritchard, 1951) se ha interpretado, desde la etnografía y la antropología, como un regulador social para el desarrollo, que elude la endogamia, y que estimula la proliferación (Levi-Strauss). Sin embargo, «se razona como si el mito pusiese en escena personas definidas como padre, madre, hijo y hermana, mientras estos papeles parentales pertenecen al orden constituido por la prohibición...: el incesto no existe» (Adler y Cartry. La Transgression et sa dérision). Es precisamente la prohibición del incesto lo que genera la estructura familiar necesaria

De hecho, en ese tiempo de transición Epipaleolítico, en pleno proceso de reconversión neolítica, se produce un cambio iconográfico importante: (1) Aparecen profusamente fi-

.../... de Licaón, hijo de pelasgo. Licaón fue el primero que civilizó Arcadia e instituyó el culto de Zeus Licio, pero enojó a Zeus al sacrificarle un niño. En consecuencia fue transformado en lobo y su casa destruida por el rayo. Licaón tenía, según algunos, veintidós hijos y, según otros, cincuenta (Apolodoro:iii.8.1; Pausanias:viii.2.1; Escoliasta; Ovidio: Metamorfosis i.230). Zeus desencadenó un diluvio para acabar con toda la humanidad. La leyenda cuenta cómo el rey de Ptía, Deucalión, advirtió a su padre, el Titán Prometeo, para que construyese un arca. Tras el diluvio, ofrecieron sacrificios a Zeus y le suplicaron que la humanidad fuese renovada: la súplica de una repoblación. Temis se presentó personalmente y dijo: «cubrid las cabezas y arrojad hacia atrás huesos de vuestra madre». Como Deucalión y su esposa Pirra tenían diferentes madres, ambas ya difuntas, decidieron que la Titánida se refiriera a la Madre Tierra, cuyos huesos eran los guijarros que había en la orilla del río. Por lo tanto se agacharon, levantaron los cantos y los arrojaron por encima del hombro. Cada guijarro se convertía en persona. Así se renovó la humanidad y desde entonces «un pueblo» (laos) y una piedra (laas) han significado lo mismo en muchos idiomas. (Apolodoro:i.7.2; Ovidio, Metamorfosis i.260-415). Según R. Graves, la fábula de Zeus y las entrañas del niño, es un anécdota moral que expresa el desagrado que se sentía en las partes más civilizadas de Grecia por las antiguas prácticas caníbales de Arcadia, que todavía se realizaban en nombre de Zeus, por considerarlas «bárbaras y antinaturales» (Plutarco: Vida de Pelópidas). Pero también podemos considerar que ese infanticidio ritual, realizado por un personaje al que se le atribuyen decenas de hijos, provenga más bien de una sedimentación simbólica vinculada a ancestrales prácticas infanticidas de control demográfico. Ello explicaría dos cosas: (1) el carácter del castigo, pues el exterminio de la población, parece referirse al contenido del delito (¿ritos anticonceptivos?) (2) el rito de repoblación, vinculado con un lanzamiento de cantos, de guijarros. La transformación de los guijarros -huesos de la Madre- en población, puede interpretarse como causalidad: las piedras que se arrojan son impedimentos para la natalidad.

guras femeninas más estilizadas e insinuantes, a menudo danzantes ⁴⁰; (2) aparece una mayor proporción de símbolos fálicos ⁴¹, y (3) aparecen también figuras femeninas con claras alusiones al parto ⁴².

El neolítico se inaugura con una diversificación iconográfica dividida en figuras eróticas, claramente sexuales -por una parte-, y figuras parturientas, claramente maternas -por otra-. Como si justo en ese momento se comenzara a sistematizar la trama de la formación de las imágenes en sus juegos de simulación, estimulación e inhibición... (Lám. 9)

«Las minúsculas esculturas del Paleolítico talladas en hueso o en piedra calcárea no fueron «Venus», como a menudo se tiende a definir las en la literatura arqueológica, y tampoco fueron «amuletos para evocar la fertilidad» con objeto de despertar la sexualidad masculina.» pero lo que Marija Gimbutas considera su función más importante, estar «ligadas al canto de dar la vida y protegerla, a la muerte y al renacimiento», debe además entenderse dentro de una trama pasional, económica, social, demográfica, y religiosa, no por menos sofisticada menos compleja. La creación de imágenes femeninas surge de un complejo entramado cultural vinculado tanto a

40. Especialmente figurillas grabadas en piedra. Ver G. Borsinski. The Representation of Female Figures in the Rhineland Magdalenian. 1991

41. La existencia de figurillas de mayor tamaño confirma la existencia de un repertorio iconográfico usado en contextos rituales y vitales distintos por una misma población. Más aún, las figurillas fálicas de marfil de los asentamientos de Mezin, pueden circunscribirse, pese a que pueden llegar a medir entre 3 y 21 cm., a lo que hemos denominado «función anticonceptiva»

42. Bg. Le Gabillou, Dordogna. O las figurillas de la cultura de Sesklo, Tessaglia. (Marija Gimbutas, 1989)

ría conveniente reinterpretar las culturas paleolíticas desde los vestigios culturales que, a través de mitos, puedan haberse conservado en las culturas posteriores. Estas culturas posteriores podrían ofrecer informaciones complementarias en forma de mitos, leyendas, reinterpretaciones iconográficas... Pero esta revisión deberá hacerse teniendo en cuenta el modo en el que operan los mitos. Su información puede ser muy explícita, incluso detallada, pero ciertos elementos pueden aparecer invertidos, transformados, con una cualificación simbólica o funcional justamente opuesta a la original.³⁹

39. Los vestigios de una conciencia anticonceptiva en el paleolítico, transformados desde la «interpretatio neolítica», pueden ser numerosos, y exigirán un tratamiento más detallado. El mito es, según Oteiza, «manipulación poética de un delito ejemplar», según Graves, «reducción a taquigrafía narrativa de la pantomima ritual realizada en los festivales públicos y registrada gráficamente en muchos casos en las paredes de los templos, en jarrones, sellos, tazones, espejos, cofres, escudos, tapices» Los mitos deben ser interpretados de acuerdo a las superposiciones y contaminaciones, paralelismos y sustituciones, las torsiones simbólicas que constituyen su naturaleza, su modo de narrar. Los elementos incidentales y accidentales sugieren a veces una analogía con otro mito al que se le ha dado una torsión anecdótica completamente diferente, y en la diferencia, arrojan luz sobre ambos. Robert Graves ha llamado «iconotropía» a las interpretaciones incorrectas que los mitógrafos realizan accidental o deliberadamente. En cierto modo, las «interpretatio» son grandes sistemas inocotrópicos, destinados a malversar los fondos simbólicos de otras culturas, de otras imágenes, de mitos de otros. Las notas que siguen a continuación sólo pretenden sugerir algunas sobre ciertos mitos, en el sentido mencionado, sin que ni por un momento se atrevan más que a abrir perspectivas a lo que puede ser una mitografía sistemática a la luz de lo que hemos llamado «interpretatio neolítica».

Toda la Europa neolítica, a juzgar por los artefactos y mitos, poseía un sistema de ideas religiosas notablemente homogéneo, basado en .../...

.../... la adoración de una Diosa Madre con muchos títulos y atribuciones diferentes, conocida también en Libia y Siria. La afirmación de Pausanias de que Pelasgo fue el primer hombre, testimonia la continuación de una cultura neolítica en Arcadia, hasta la época clásica.

El mito griego de la Edad de Oro, cuando los primeros hombres, súbditos de Crono, vivían sin preocupaciones ni trabajo, comían solamente bellotas, frutos silvestres y miel que destilaban de los árboles, bebían leche de oveja y cabra, nunca envejecían, bailaban y reían mucho, y para ellos la muerte no era más terrible que el sueño (Hesíodo: Los trabajos y los días, 109-201)... parece remontarse finalmente a una tradición de idealización de la barbarie de épocas preagrícolas. (Hesíodo era un pequeño agricultor y la vida dura y laboriosa le hacía malhumorado y pesimista). Más explícito es el relato de la Expulsión del Edén, de origen semítico: Lo que la ambivalencia del mito no puede ocultar es que el delito causante de la caída, tiene una doble dimensión. Se trata de un delito de conocimiento, un conocimiento prohibido; y se trata también de un delito sexual y anticonceptivo. No en vano la serpiente, Lilith, está vinculada con un sexo sin reproducción, y con prácticas abortivas. La condena «ganarás el pan con el sudor de tu frente», también puede interpretarse, desde los datos etnológicos y arqueológicos, como una referencia a la forma de vida del agricultor-ganadero. Mientras el Jardín del Edén, donde alimentarse apenas exigía el esfuerzo de tomar los frutos disponibles, podría aludir, precisamente, a la idealización de la vida del recolector/ cazador. No obstante, en el mito todo aparece cambiado de signo: El paso de la vida placentera del cazador recolector, a la vida laboriosa del agrícola-ganadero, se produce por un delito anticonceptivo... Si reinvertimos los términos, el relato parece bastante consistente, en relación a los datos: No se trata de un delito sexual/anticonceptivo, sino de un delito natal/super-reproductivo. La expulsión del paraíso sería un relato de la revolución (o involución) neolítica. Aunque el delito no habría sido de conocimiento anticonceptivo (de conocimiento sexual), como afirma el mito, sino de desconocimiento, de no reconocimiento.

Otra familia de mitos, que podría incluirse en el repertorio amplísimo de la «interpretatio neolítica», es la vinculada con el Diluvio. Xisuthros era el héroe de la leyenda sobre el diluvio armenio, Noé el héroe del diluvio Judío, y Decaulión en el mito griego del Diluvio. El diluvio de Decaulión fue causado por la ira de Zeus contra los impíos hijos .../...

vida guerrero habría sido, en suma, el reverso de la moneda de un progreso cultural. La evolución de la consciencia humana que se manifiesta en la formación del Neolítico contenía la posibilidad de impregnar las capacidades espirituales nacientes en la creación positiva dentro del campo técnico, económico y cultural, pero también la de la apropiación violenta de la propiedad y del ambiente de vida de los otros.» (Hermann Müller-Karpe, 1974) La supervivencia de antiguos patrimonios culturales, la asimilación de nuevas influencias, está determinada por estos nuevos modos de territorialidad. Como afirma H. Müller-Karpe, debemos pensar no tanto en una transmisión cultural realizada mediante contactos generales de población a población, sino, más bien en una colonización, y en una aculturación, la irradiación poderosísima del atractivo que el poder y la eficacia de las nuevas formas culturales provocaba.³⁷

La ausencia de transmisión de contenidos culturales vinculados a una eventual *conciencia anticonceptiva*, puede interpretarse desde complejos procesos de aculturación y sincretismo religioso, capaces de discriminar e invertir las cualificaciones simbólicas y funcionales de cualquier vestigio

37. Se entiende por «aculturación», el fenómeno amplio y dinámico que incluye todas las situaciones generadas a partir del contacto entre las culturas de distintos grupos, y no solamente la adopción de una cultura por otra, como tradicionalmente se ha interpretado. En todo este vasto proceso se pueden producir situaciones de «asimilación» o adopción, «transculturación» o abandono de patrones propios, «contraculturación» o reacción a los estímulos externos. (Gruzinski/ Rouveret, 1976; Salcedo, 1992).

de culturas anteriores. Se podría hablar de una «interpretatio neolítica»³⁸, capaz de arrastrar todos los símbolos anteriores hacia su propio pantheon, estrechamente ligado a su particular interés productivo y reproductivo. La identificación o definición de ciertas deidades, cultos e imágenes de poblaciones aún cazadoras, de acuerdo a una nueva cosmología agrícola-ganadera, sería un medio eficaz para propiciar los cultos de fertilidad vinculados con el nuevo sistema productivo.

De esta «interpretatio neolítica», surgirían las referencias simbólicas a ancestrales ritos de fertilidad, cuya asimilación engendraría la estirpe de las diosas generatrices del neolítico, de las culturas Protoindoeuropeas, orientales, egipcias, de las antiguas culturas del Danubio, del Sur de Rusia, del Indico, del Báltico, de las culturas minoica y micénica, de la cultura griega y romana, hasta las diosas semíticas y cristianas. Se-

38. Tácito (Germania, 43,3) alude a la «interpretatio romana» cuando explica, para el lector romano, ciertos cultos practicados por los germanos. Se denomina «interpretatio romana» al proceso de aculturación y sincretismo que el imperio romano realizó «traduciendo» todos los cultos locales anteriores a su propio pantheon, de acuerdo a su propias necesidades políticas y religiosas.

Se denomina, con el mismo sentido, «interpretatio christiana», al modo en que el imperio cristiano acabó «cristianizando» no sólo el testamento judío, sino todos los cultos arcaicos o locales que pudiesen acrecentar su poder cultural. (Ver Karlheinz Dreschner. Historia criminal del Cristianismo)

La «interpretatio neolítica» sería el primer y más importante proceso de aculturación desde la aparición del hombre, en el cual se circunscriben incluso las culturas hegemónicas que, en sus transformaciones, se desarrollan hasta nuestros días y en las que estamos inmersos.

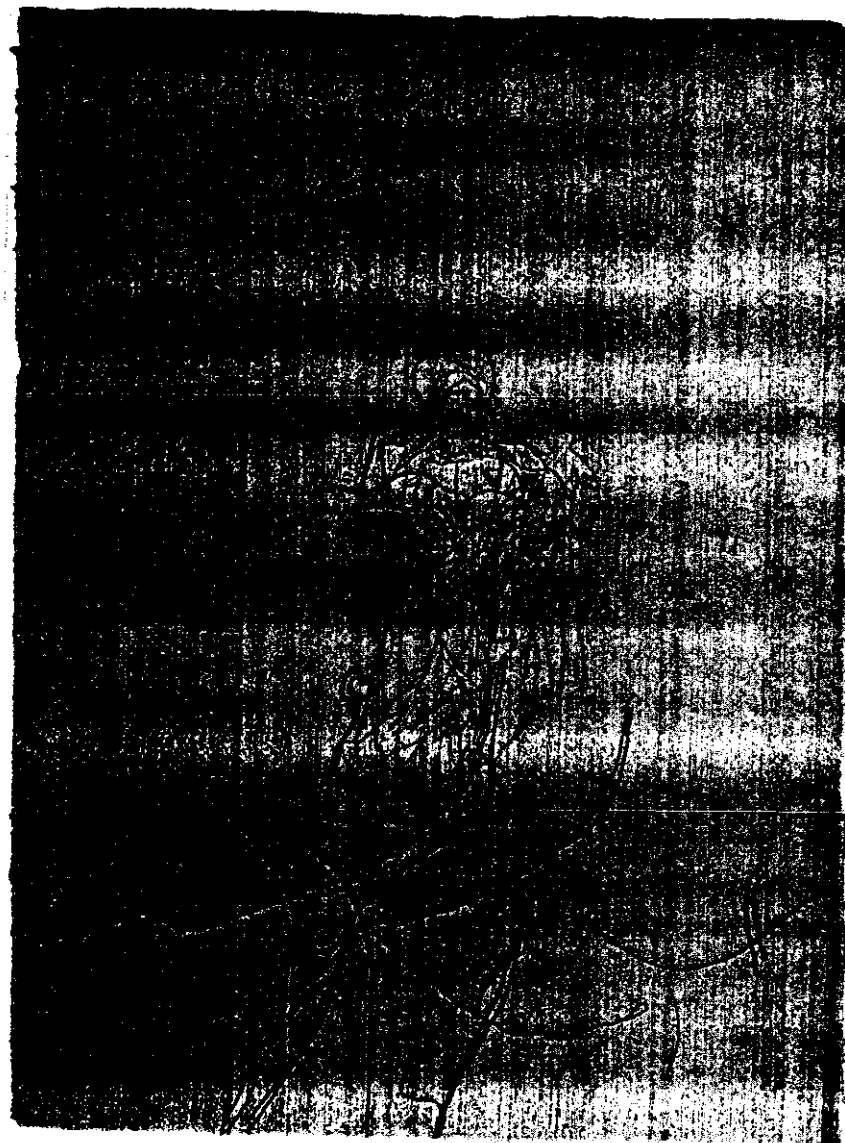


Lámina XIII



Lámina XIV

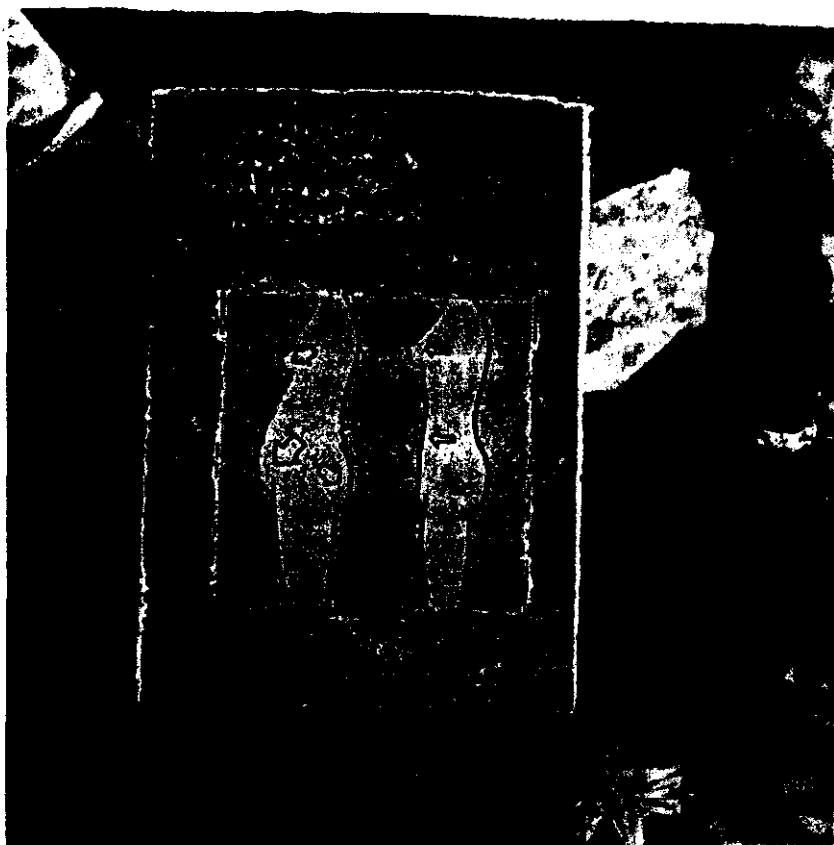


Lámina XII

I,2. LA «INTERPRETATIO NEOLÍTICA»

Es razonable preguntarse por qué, caso de haber existido realmente una conciencia de la presión demográfica y un conocimiento de ciertas posibilidades de control anticonceptivo, aún muy primitivas, no se haya transmitido, de una u otra manera, a las culturas posteriores, desde el neolítico a las cultura sumeria, egipcia, siria, ...Muy al contrario, lo que se encuentra en la casi totalidad de culturas neolíticas y post-neolíticas, es una eclosión abundantísima de ritos y cultos de fecundidad y fertilidad. Lo que Kramer (1969) llama la «obsesión sumeria por la fertilidad».

Dado que estamos hablando de formas tecnológicas, sociales y culturales tan diferentes respecto a los modos de aprovechamiento de recursos, estructura social, concepción del mundo, organización del tiempo y el espacio, etc., no resultaría extraño que los conocimientos y los modos de entender el mundo de las culturas pre-neolíticas fuesen olvidados de una manera natural o premeditada. De hecho, los datos muestran que la transición no fue en absoluto plácida. Los instrumentos microlíticos geométricos de esa etapa de transición muestran nuevos tipos de armas destinadas no ya a la caza, sino al conflicto interpersonal, que evidencian un comportamiento y un espíritu guerrero ciertamente novedoso. Una actitud guerrera vinculada a la exigencia de una independencia creciente, a la necesidad de defender el propio trabajo y las materias primas, el capital ...todas ellas consecuencias del cambio de vida que la presión demográfica y ecológica estaba exigiendo. «La génesis de un modo de

dad creciente, la importancia del control de población que debía ejercerse en las poblaciones cazador-recolectoras del Paleolítico Superior. En base a esos datos y a los ejemplos mostrados, surgen, pues, dos interpretaciones complementarias:

I. Las minúsculas figurillas paleolíticas son más bien dispositivos estéticos, no de fertilidad/natalidad, sino *venus de contracepción*. Su función estaría vinculada con ritos de anticoncepción tribal, -infertilidad poblacional-, ligados a la fertilidad cósmica. Del mismo modo que el animal es conquistado en la pintura de la cueva prehistórica, es posible que estas llamadas venus fueran exorcismos de uso tópico, conjuros que contagian la imagen con la negación que se espera en la vida: La obesidad como anatema de reproducción.

II. Un nuevo sistema productivo quiso afianzarse mediante la estimulación de la natalidad, por lo que las venus serían estrategias protoneolíticas que podríamos considerar antes simulacros «políticos» que religiosos, en tanto fuerzan una determinada línea de progreso que conducirá a la «polis»...

Ambas, no obstante, no son contradictorias, dados los extensos periodos en los que se despliega esa imagería. Pues la imagen, al desarrollarse mediante una sedimentación semántica, es capaz de conservar cualidades denotativas y persuasivas más allá de su función original, y haciéndose por ello un elemento insustituible para las estrategias políticas del sincretismo religioso.

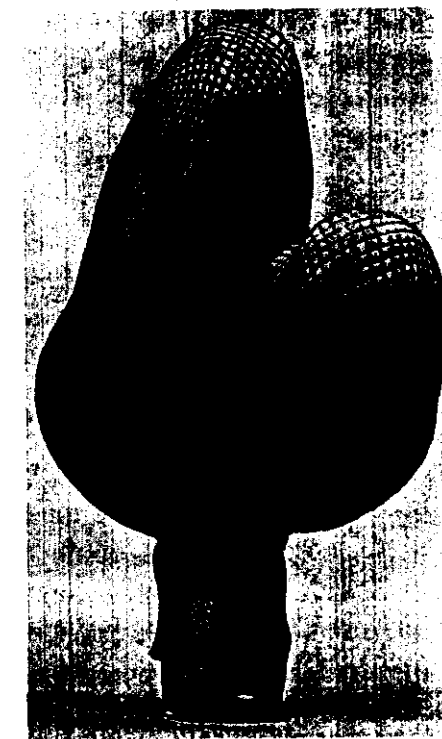


Lámina XI

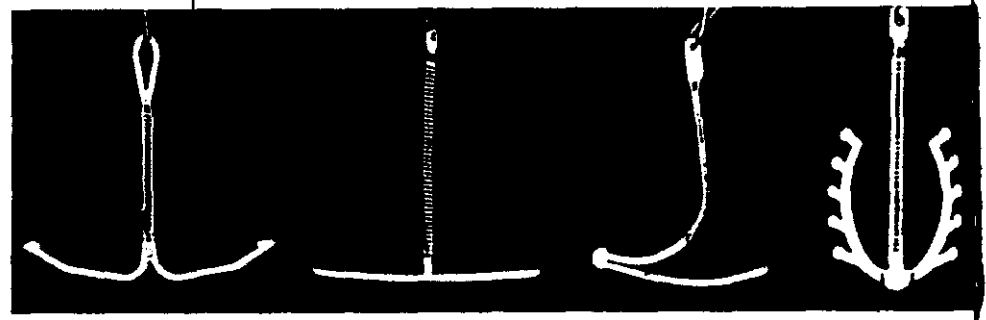
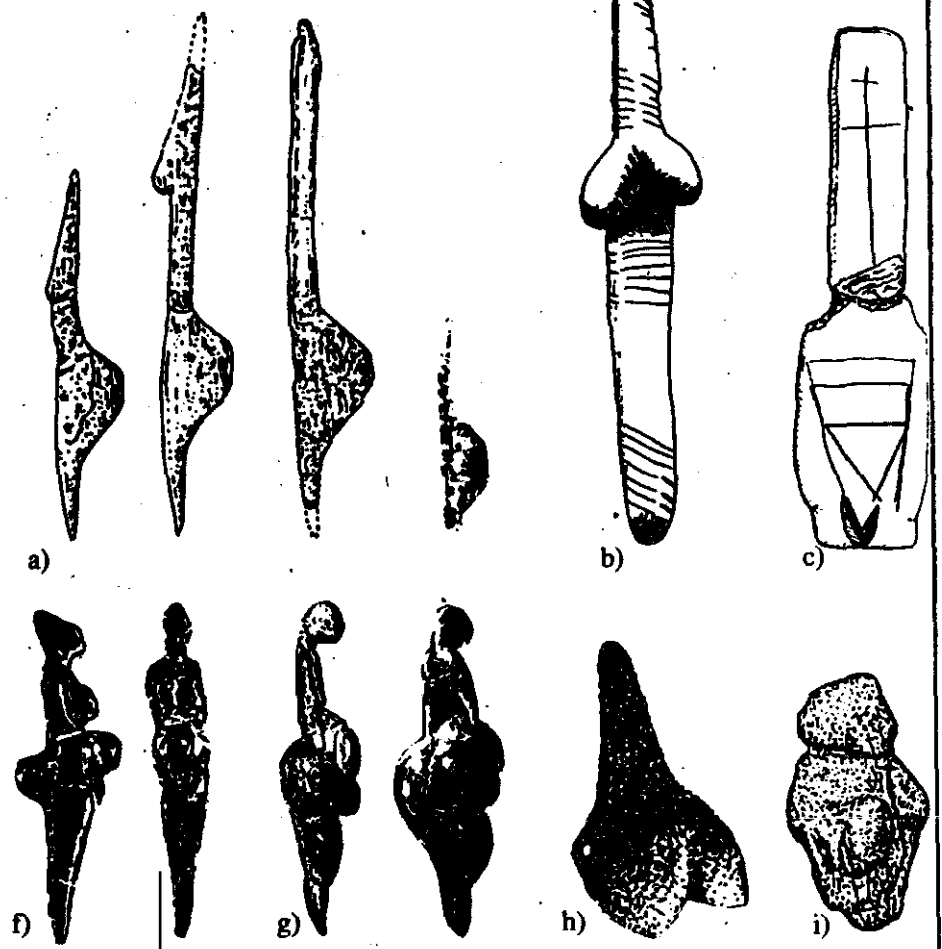
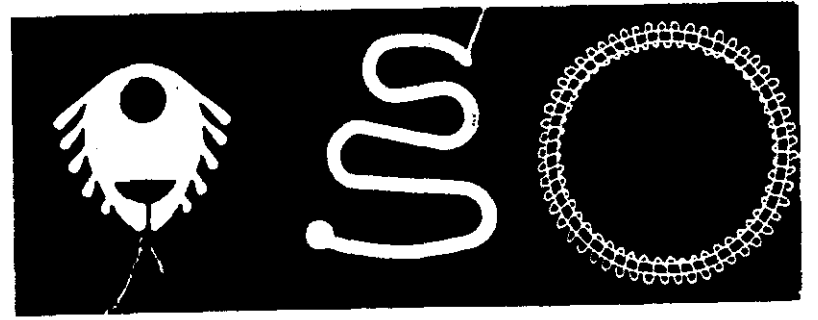


Lámina X



carencia de base, -no son imágenes de altar o pedestal-, podemos asociarlas a otro tipo de artefactos. (Lám. X) La más antigua (200.000 y 80.000 a.C.) de estas figurillas, recientemente descubierta, en las cumbres del Golem en Berekhat Ram (Israel, 1986), es una pequeña piedra esférica (Kostienki; Lám. X,1) de apenas tres centímetros, que guarda un parecido natural con lo que serán posteriormente las «venus» paleolíticas.

Las antiguas poblaciones nómadas del extremo Oriente, para evitar los embarazos de sus camellas durante sus largos viajes introducían un pequeño canto rodado en el útero de los animales. Nada justifica pensar que esta observación realizada hace siglos por tribus nómadas, nazca de un conocimiento ginecológico avanzado; ni tampoco niega la posibilidad de que tal observación pudiese haber sido realizada también por otras culturas aún más antiguas. De esta observación surgió posterior y recientemente lo que hoy en día se conocen como dispositivos intrauterinos (DIU), cuya eficacia proviene, al parecer, de la irritación que produce ese objeto extraño al tocar el revestimiento uterino en distintos puntos, que impide su completo desarrollo, de modo que el óvulo fertilizado no encuentra nunca un lugar donde implantarse. La evolución técnica no impide que los últimos modelos plásticos, con la incorporación de un hilo de cobre, y diferentes formas -espiral, muelle, círculo, T, L, diafragmas, etc.-, apenas añadan sofisticación o comodidad al original canto rodado, ni eviten infecciones, inflamaciones, dolores, irregularidades menstruales, incluso el escaso peligro de perforación ³⁵.

35. Lo que ocurriría, según American Medical Association, en un caso entre 25.000, y por una colocación indebida del dispositivo.

Dada su forma y su escala, podría especularse sobre la posibilidad de que ciertas de las innumerables y diminutas figurillas de marfil provenientes de asentamientos del paleolítico superior, podrían tratarse de dispositivos de uso interno, o bien dispositivos rituales, advertencia de los días fértiles. De hecho, es curioso que las pruebas microscópicas hayan mostrado que sobre las figurillas del paleolítico superior llamadas a veces como mujeres-pájaro, y que sólo muy abstractamente aluden a una figura femenina, pues prescinden de la representación de cabeza, brazos, piernas, etc., sí aparece dibujado con precisión el órgano sexual femenino, mediante unas incisiones muy pronunciadas que han sido grabadas y renovadas varias veces (Lám. X,c) ³⁶, (a diferencia del resto de la figurillas cuyo desgaste no ha sido contrarrestado). Como si hubiesen estado sometidas a un uso que es renovado varias veces, y que se refiere sólo al detalle anatómico de la vulva.

Otro dato interesante, como se ha demostrado en las excavaciones paleolíticas de la cuenca del Rhin (Gönnersdorf), es que a menudo esas figurillas fueron enterradas en zonas de los espacios habitados, junto a fragmentos de piedra, fragmentos de huesos, y otros materiales de deshecho del asentamiento (Bosinski, 1991): Es decir, enterradas en basureros domésticos. Las funciones rituales o fisiológicas, habrían precedido al enterramiento, que, en sí, no tendría una función ritual.

Los datos, por el momento dispersos, de la arqueología, la demografía prehistórica, y la etnología, sugieren con una intensi-

36. Op. cit. Marshack, sobre las figurillas de Mezhirich (URSS)

tiempo cuya prolongación constituía, en sí mismo, un eficaz y deseado método anticonceptivo. La celebración de un tiempo fisiológico infértil que se desea prolongar.

II. El descubrimiento de que numerosas estatuillas eran arrojadas a las hogueras, y no para ser endurecidas mediante fuego, sino para que «explotaran» durante el proceso de cocción (Vandiver, 1989)³¹, se ha interpretado como un rito adivinatorio, como una «prueba de fuego» ritual, a la que se sometía la figurilla como un medio de pronóstico: El carácter impredecible del resultado de la prueba, estaría vinculado al carácter impredecible de los procesos de embarazo humano y del nacimiento (Marshack, 1991). La «prueba de fuego» daría su carácter genérico y divino a las figurillas (como la más famosa de las figurillas de arcilla cocida de Dolni Vestonice, llamada la *venus* negra). No obstante, el carácter *predictor* de estas figurillas, puede perfectamente aludir a una función sacrificial inversa: la «prueba de fuego» podría anhelar una predicción negativa al embarazo, podría estar dotada de un carácter apotropaico protector contra la natalidad, o incluso constituir una forma de juicio destinado a tomar decisiones en momentos muy determinados desde el punto de vista simbólico o biológico.³²

31. Sobre las figurillas de Moravia, Dolci Vestonice.

32. «es posible que la «prueba de fuego» de la *venus* negra se produjese es un momento especial o una estación dentro del continuum cultural. Imágenes de esta clase no se hacen por azar, ni en el espacio ni en el tiempo.» (The Female Image: A «Time-factored» Symbol. A Study in Style and Aspects of Image Use in the Upper Paleolithic. A. Marshack. Proceedings of the Prehistoric Society, 57. 1991. pp.17-31)

III. La profusión de formas vulvares puede responder a una cualificación simbólica ajena a la fecundidad. Tanto en vulvas grabadas en piedra, como en pequeñas figurillas exentas, pueden encontrarse trazos e incisiones que parecen indicar un «flujo» (Abramova, 1967), representado mediante formas espirales, en zig-zag, serpentinas, ángulos en forma de cometa, y que podría aludir a la idea de continuidad y a una simbolización del tiempo «*basada en una observación no-aritmética de las fases lunares, pero ha revelado también que no son un registro de los ciclos menstruales*»³³ No obstante, no puede eludirse el hecho de que estos registros temporales, estos flujos, aparecen muy habitualmente integrados en contextos iconográficos vulvares (Vulva de Mezin, Lám. XI). Por ello no puede descartarse la posibilidad de que pudiesen haber sido, precisamente, referencias a dos formas paralelas de cronología: un flujo temporal y flujo vital. Hoja de cálculo o registro ritual o festivo, el flujo representaría la continuidad de la vida, precisamente, por hacer referencia a días infértiles. De nuevo un rito de fertilidad vital, genérica, asociada a una infertilidad natal.

IV. Si volvemos a contemplar muchas de las figurillas paleolíticas de marfil o piedra, y observamos su tamaño real, -su embergadura puede no sobrepasar el centímetro y medio.³⁴-, sus proporciones, su forma general, -claramente vulvar-, su

33. Op. cit. Marshack, de acuerdo a estudios microscópicos realizados sobre unas vulvas Aurignacenses en Abri Blanchard (La Dordogne).

34. Gönensdorf, Andernach, desde 1,3 cm.; Berekhat Ram, 3,1 cm.; Kostienki I, 3,2 cm.; Dolci Vestonice, 4,2 cm.; Lespugue, 4,7 cm.; Grimaldi, 4,7; Abri Pataud, 6 cm.; etc.

cas físicas, como fajas muy ceñidas, masajes vigorosos, golpear el abdomen, someterlo a temperaturas extremas; Y otras formas de control directo o indirecto de la densidad de población, como (3) el cuidado y maltrato del feto, de bebés, niños y mujeres, el infanticidio, más o menos directo, la mera negligencia deseada²⁸. (4) el geronticidio, o incluso (5) el conflicto bélico.

Aunque los cazadores-recolectores de la Edad de Piedra dispondrían además de medios para impedir el embarazo y controlar la presión demográfica, como (1) la frecuencia y la programación del coito (la abstinencia y el retraso del comienzo de la conducta sexual, la determinación de días fértiles²⁹, método ogino, coitus interruptus, etc.³⁰); y, según hemos visto, (2) prolongar el tiempo de lactancia de las madres

28. De acuerdo a las cifras citadas, según los estudios de Lawrence Angel y otros, durante el paleolítico, el infanticidio puede haber sido tan elevado que alcanzara un 50% (cifra de Joseph Birdsell, sobre estudios relativos a poblaciones aborígenes de Australia). Y en un estudio sobre 350 sociedades preindustriales, George Devereux (1967:98) encontró que el aborto directo era un «fenómeno absolutamente universal»

29. Soranos de Efeso (II a.C.) recomendaba ya a las damas de alta sociedad, para evitar embarazos no deseados, hacer el amor sólo los días anteriores a la regla. También recomendaba introducir en la vagina pequeños trozos de esponja empapados con zumo de limón, o con sedimento de la pulpa y la cáscara de la granada, o goma de cedro, o aceite y vinagre.

30. Entre ciertas poblaciones del Tíbet, como los muria, y entre los trobriandeses (Malinowski), se practica una especie de inconsciente control mental de la fecundación, que permite a la mujeres más jóvenes evitar su ovulación hasta después del matrimonio. Un sistema paralelo a la anticoncepción por hipnosis que desde hace 15 años se ensaya, desde las experiencias de Macherán, al parecer con buenos resultados.

(Harris, 1987). Todos estos modos se complementan con otras (3) formas de actividad sexual no reproductiva (homosexualidad, masturbación, relaciones heterosexuales no coitales, etc.), y otros factores culturales, como (4) la edad y el tipo de matrimonio, la consideración cultural sobre el sexo extramarital y sobre la maternidad de la mujer soltera, la prostitución, etc.

I,11 VENUS DE CONTRACEPCION

La variabilidad estilística de la imaginería femenina del Paleolítico puede explicarse no sólo por la extensión espacial y temporal en la que se localiza, sino además, por una variabilidad funcional y simbólica importantísima confirmada diariamente por los asentamientos arqueológicos. De acuerdo a esa *variabilidad*, a la *diferencia entre una fertilidad territorial, y otra fertilidad tribal*, y a la hipótesis de una *general función simbólica anticonceptiva*, podemos resituar, con algunos ejemplos, una aproximación a la interpretación de la iconografía femenina del Pleistoceno:

I. El culto a la Gran Madre y el énfasis en las funciones de nutrición, que puede ser sugerido por numerosas estatuillas dedicadas especialmente a los senos, incluso hasta convertir esa parte en el todo de la figura (Lám. X,h,b), puede relacionarse con el uso de la prolongación de la lactancia como forma anticonceptiva. La iconografía vinculada a las funciones de putrición, puede interpretarse como referencia a un tiempo fisiológico infértil. Y desde este punto de vista, los pechos femeninos no sólo funcionarían como alusión simbólica de abundancia y nutrición, sino la celebración de un...

7. Patricia Gadea: "La Pintura como Campo de Minas", Landscapes,
Portraits and other things, Madrid, Estrujebank, 1983.

LA PINTURA COMO CAMPO DE MINAS

Antes de realizar un cuadro, mi trabajo es metódico. Como una plegaria de obediencia clasifico los dibujos, preparo las gamas de colores, barro el estudio; luego, cojo con una de mis manos mi ojo derecho (que es el mejor de los dos), y con todas mis fuerzas lo lanzo por la ventana, hasta conseguir que se eleve por los aires haciendo piruetas, cruce la atmósfera y llegue al punto de vista deseado; desde allí trazo la perspectiva.

Veo el globo terráqueo, lo cojo, lo estiro, lo deformato, y se lo lanzo al portero de la discoteca de Madrid; unto una tostada con montañas amargas, revuelvo el café con caída de cascada. No se asusten, es una conspiración por excelencia, una confabulación de ojos: PERSPECTIVA SATELITE. En el Escorial aprendí, paseando al amanecer por la lonja del Monasterio, que hay que estar alerta, pues las palabras dulces vienen a menudo acompañadas por voces más sonoras, habladas entre rechinar de dientes.

Brindis del iris, la niña azul se ofrece al espectador como sirope de un helado de vainilla; su novio celoso no para de dar besos al aire intentando que no se la coman con la vista, irresistible!, los colores desconocidos escalan por la ópera del tiempo, y el poblado indio se inunda en otra órbita.

Uno debe tener la sensación del momento, de la historia real, la verdad no viene escrita en las últimas noticias, encuentras el momento en forma de individualidades; un niño metiendo una pajita en su oreja, la calva del chófer del autobús, pueden esconder la inspiración divina, hay que prestar atención, pues una mala sombra de ojos puede arruinar el momento.

PATRICIA GADEA
MARZO 1983

PAINTING

Before beginning a painting, my work is methodical. Like a vow of obedience I classify the drawings, prepare the color ranges, I bar the studio; then, I take my right eye (which is the better of the two), and with all my forces I throw it out the window, until I can feel it rise into the air making pirouettes, cross the atmosphere to the desired point of view; from there I draw the perspective.

I see the globe of the earth, I take it, I stretch it, I deform it, and I throw it to the doorman of Madrid; I butter a toast with bitter mountains, stir the coffee with falling cascade. Do not be worried, this is a conspiracy of excellence, a confabulation of eyes: SATELLITE PERSPECTIVE. In the Escorial I learned, while walking at dawn through the cloister of the monastery, that one must be alert since sweet words often come accompanied by louder voices, spoken between teeth.

"Brindis del Iris", the blue girl offers herself to the viewer as blue syrup on vanilla ice cream; her jealous boyfriend keeps kissing the air intending to keep her from being eaten by the irresistible!, unknown colors climb the Indian village becomes

One must have the feeling of the moment, of the real history, the truth does not come written in the latest news, you find the moment in individual forms; a boy putting a straw in his ear, the bald head of the bus driver, can hide divine inspiration, one must pay attention, for a bad shadow in the eye can ruin the moment.

8. Agustín Parejo School: "No somos nadie", Página Abierta no.48,
marzo 1995.

no somos nadie

Agustín Parejo School

Es posible el arte sin artista?
La socialización de la autoría de las obras es el principal
empeño de Agustín Parejo School o APS.

ESTE texto no tiene autor: no hay DNI, ni NIF, ni CIF que lo respalde; nadie tiene nada que objetar a su reproducción óptica, mecánica, o por cualquier otro procedimiento, sino todo lo contrario, pues aspira a colectivizar del todo su autoría, dejándola, si fuera eso posible, en manos de la población entera del planeta. Esto lo caracteriza como una actividad Agustín Parejo School: aquí, como todas nuestras actividades, es la interrelación entre un número, siempre indeterminado, de personas lo que produce, por sorpresa, realidad.

Decimos que este texto es una actividad APS, y no una obra APS, porque APS no produce propiamente obras (que son procesos consumados), sino que deja, si acaso, las huellas, el rastro, del proceso siempre inconcluso de su propia creación. La verdadera obra de APS es APS; no una pseudovida en obras, en objetos y textos, sino una vida real de interrelación cotidiana entre personas, una interrelación hecha de visualidad y de discurso (y de aromas y de tacto), pero que no puede el texto o la imagen aspirar a abstraer: no hay otro fin que los medios; el objeto, fetichizado, oculta

el proceso que lo produjo y que es lo único verdaderamente artístico en el arte.

¿Arte sin obra? Difícil de aceptar, aunque se ha hecho, el sistema del arte ha intentado en ocasiones procesar materiales intratables de este tipo sin demasiados aspavientos: obra virtual, obra de imposible conservación; pero, ¿arte sin artista? Eso sí que no se conoce, o más bien no se recuerda: tal y como estamos programados hoy para percibir el arte, apenas nos es posible distinguir otra cosa que la firma.

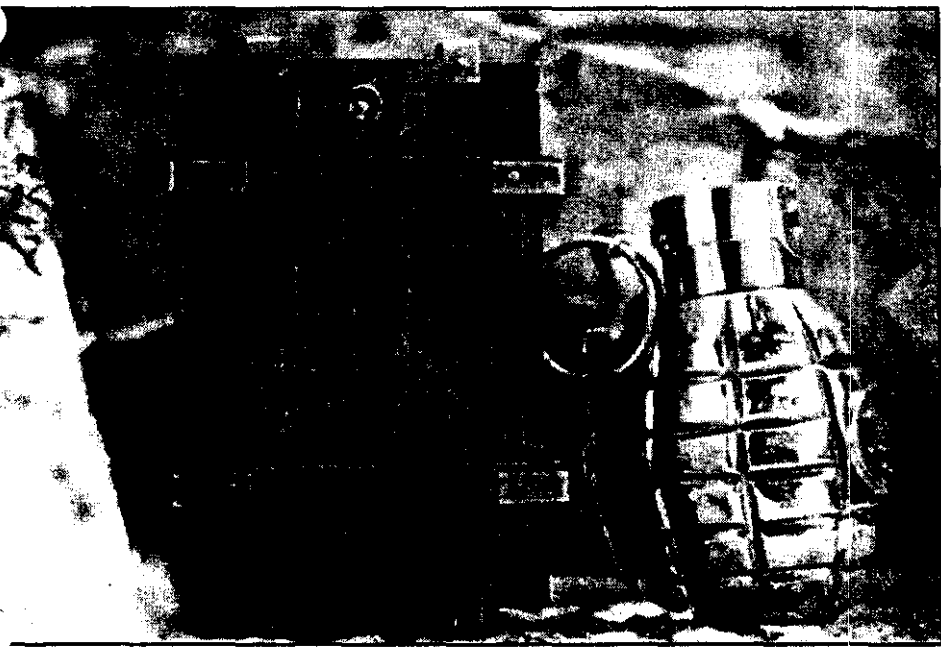
CONFUNDIR LOS BORDES Es el principal empeño de APS la socialización de la autoría: un proceso lo llevaron a cabo veintidós personas, otro una sola y otro entre cinco, pero todo ello lo hizo APS. Está, por otra parte, documentada en letra impresa, en video o en exposiciones, la fraternidad y ósmosis (es casi decir identidad) de APS con el grupo musical UHP (acción en el Centro Cultural George Pompidou), con la Coordinadora de Parados Trinidad-Perchel (*fanzine* Pirata-Pirata), con la Peña Wagneriana (disco Hirnos de Andalucía), con el Colectivo de Vecinos Sin Vivienda de Málaga (programa

Metrópolis), con el grupo madrileño de acción directa Preiswert Arbeitskollegen s. t. n. a. (sociedad de trabajo no alienado) y con el artista ecuatoriano Lenin Cumbe. Pero son sólo ejemplos. En el ámbito de lo no registrado, APS no conoce fronteras: es, no ya solidario, sino idéntico con todo aquel, aquella o aquello que ejerza la crítica o la violencia sobre el concepto de propiedad/identidad y el programa semiótico del propietario/centinela en la trinchera.

¿Por qué el empeño, el empecinamiento perverso de APS en emborronar, en confundir sus bordes, la negativa a cerrar la nómina de integrantes, a fijar el número de comensales, a censarlos? ¿Por qué un proyecto lo desarrollaron entre cuatro y otro entre treinta y cuatro? Pues porque así fue como sucedió realmente: el uno tenía que ir a trabajar aquella tarde y había otro de viaje, y ese otro se presentó con tres amigos riojanos muy dispuestos, y entonces les entraron ganas y lo hicieron. Libre circulación de palabras, actos, objetos, en la que lo único que no está permitido es apropiarse uno de lo que hicieron todos, estuvieran o no presentes; APS como lugar virtual, como estado de ánimo, como formulación utópica, como empresa dedicada a imaginar la sociabilidad, a multiplicar las formas posibles de participación en un *potlatch* generalizado.

Pero no se confundan; no es lo de "tó er mundo é güeno", sino más bien una cuestión de sentido del ridículo. Hubo un tiempo en que había menos ruido y se notaba menos; pero, aquí y ahora, cuando alguien nos dice "yo pienso" y salen las frases de Benegas por su boca, o las de Jesús Gil, o las de Bogart, o las de Sting, que para el caso es lo mismo; o cuando en palabras de *spots* televisivos intenta expresarnos sus singulares emociones; o cuando se enfurece porque "le han robado una idea", como si él fuese —o ella— algo más que el transitar de los discursos, conductor de energía, fibra en un tejido fuera del cual no hay existencia, la única respuesta, decimos, es el asombro primero, y a continuación la risa.

REINVENTAR LAS PALABRAS La ilusión de la propiedad privada del lenguaje y de los discursos resulta pasmosa, no ya por su ingenuidad, intolerable después de Wittgenstein y de Rossi-Landi, después de Piaget y de Lacan, de Barthes y Derrida; sino por su terquedad antisocial, al fomentar la convicción de que el individuo es conciencia, o placer, o significado a pesar de la comunidad y no



a ella. ¿Qué clase de vida social cabe
ar allí donde cada cual es dueño de
alabras y las intercambia por otras de
e pasa así a sentirse propietario? ¿Y
mayor error de la atención que confun-
suplemento de energía que aparece
re en el uso de la lengua, fuente de su
ación, con un material acumulable,
ptible de utilización en tiempos de es-
capitalizable en términos de especu-
y plusvalía? En la portadilla de todo
onario, debería aparecer, en gruesa ti-
fia, la aclaración: «*Estas son las pa-
s y sus acepciones que han venido
ándose en esta lengua hasta el momen-
usted, señor hablante, dependen las
e utilicen de aquí en adelante*». APS
más ni menos, el coraje, el orgullo y
cer de reutilizarlas y reinventarlas to-
son la conciencia de que no son de na-
ro de todos, y de que no están en nin-
ugar guardadas, sino fuera, en el tiem-
que pertenecen al momento en el que
utilizadas, al que escuchaba tanto al que
onunció, quien hubiera dicho otra cosa
ber sido otros los interlocutores.



Donde ahora es la tele, eran antes el púl-
pito y el pregón. *Mass media* no es así sino
más media, una malla más tupida, un tejido
más espeso de discursos que se multiplican

para que resulte menos visible cada uno,
para que se confunda su gramática con la
naturaleza de la realidad. Siempre hubo
medios de masas y el arte no ha sido nunca,
por lo tanto, otra cosa que guerra ideológi-
ca en dos frentes: por una parte, la pelea
por el lenguaje, por los espacios de circula-
ción mediática; por otra, la pelea en el len-
guaje, la pugna por que circulen unas y no
otras palabras, por unas frente a otras acep-
ciones. Para APS hay faena de sobra en los
dos frentes: por un lado, la búsqueda y
construcción de espacios alternativos a los
ya ocupados por la cara. Por otro, está la
guerra dentro del lenguaje, en la defensa
de nuestra acepción.

Decíamos que APS no es nadie en gene-
ral, sino muchos en concreto, legión en par-
ticular indiferenciada y voluble, indis-
cutiblemente real en cuanto que asume ple-
na responsabilidad por todos sus actos,
momentos en un proceso que dura ya ca-
torce años y que se orienta a la producción
de atisbós de un mundo en el que los hu-
manos puedan dejar por fin de ser canalla
para acceder al rango de sociedad. ■

Extranjeros en el paraíso

**Extranjeros en el
paraíso**, de varios
autores. Barcelona,
1994: Virus Editorial.
Traducciones de Patric
San Pedro y Montse
Feres. 302 páginas.
500 pesetas.

CUALQUIER debate que
quiera tratar en profundi-
dad y con seriedad un mo-
delo de sociedad abierta,
que excluya por sí mismo cual-
quier forma de racismo o dis-
criminação, deberá funda-
mentarse sobre la crítica de to-
dos los racismos: los de la ca-
lle, los institucionales y los es-
tructurales; y apuntar a los ver-
daderos responsables de los
problemas políticos, económi-
cos y sociales, de tal manera
que éstos no se puedan apro-
piar del discurso antirracista.

Las colaboraciones recogidas
en este libro no dan, ciertamente,
soluciones; pero sí que
pretenden contribuir a romper
con ciertos tópicos, en torno a
la migración y al racismo, y a
reflexionar sobre estos temas
más allá de las concepciones,
puntos de vista y mentalidad
dominantes.

Alicia Sánchez, Ana Giménez,
Ángela Maria Da Silva, César
Manzanos, Dolores Julián,
Enrique Santamaría, Ferrar
Iniesta, Gabriela Malgesini,
Georg Lutz, Hanna Beneker,
Eva Wichtmann, Helga Tewes,
Ignasi Álvarez, Jens Christian
Müller, Manon Tuckfeld, Josep
M^a Navarro, Lydia Potts, Mariel
(DALP), Mikel Aramburu, Mercè
Zegri, Miquel Izard, Mohamed
Dahiri, Diamantino García, Necati
Mert, Peter Franke, Saoka
Kingolo, Saskia Sassen y Verena
Stolcke son los autores de las
diferentes ponencias que aparecen
en *Extranjeros en el paraíso*,
ilustrado con fotografías de
Carlos Miralles, Carmen Barrios,
M. Lladó, Lluís Serrat, Tomas
Casademunt y Àngel Casaña. ■

el consumo

El consumo, de Robert
Bocock. Madrid, 1995:
Talasa Ediciones, S. L.,
nº 69. 192 páginas.
1.975 pesetas.

¿POR qué deberían intere-
sarnos los procesos de
consumo? ¿Qué efectos
sociales, psicológicos y
culturales tiene el consumo de
masas?

Este libro analiza las caracte-
rísticas fundamentales del
consumo de posguerra. Trata
el desarrollo histórico del con-
sumo y las principales contri-
buciones de los sociólogos
que se han interesado por dicho
fenómeno.

Robert Bocock, de naciona-
lidad inglesa, es catedrático de
Sociología de la Open Univer-
sity, e imparte también clases
de sociología en el Richmond
Fellowship College de Lon-
dres. Es autor de *Ritual in In-
dustrial Society* (1974); *Freud
and Modern Society* (1976);
Sigmund Freud (1983) y *He-
gemony* (1986). Junto con K.

Thompson, escribió las obras
Religion and Ideology (1985)
y *Social and Cultural Forms
of Modernity* (1992). ■



9. Agustín Parejo School: "Lenin Cumbe: el dolor del miembro ausente", Agustín Parejo School presenta Lenin Cumbe, catálogo exposición, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1992.

LENIN CUMBE: El dolor del miembro ausente

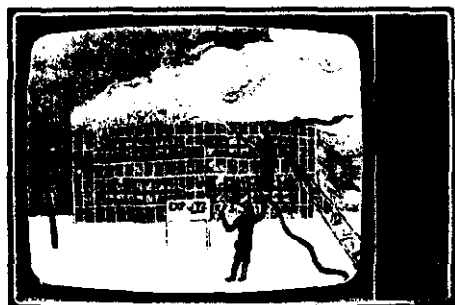
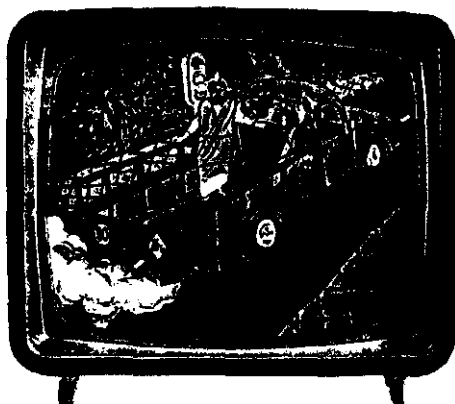
La exposición *Agustín Parejo School presenta a Lenin Cumbe* consiste físicamente en once aparatos de televisión cuyas pantallas han sido pintadas -manual, artesanal, auráticamente- con escenas que proceden, por un lado, de la vida cotidiana y, por otro, de los medios de comunicación -principalmente prensa y televisión. Acompaña a estas piezas un material que documenta gráfica y conceptualmente su ejecución por parte del artista ecuatoriano Lenin Cumbe. Además de hacer explícitas las circunstancias del "descubrimiento" de este artista por parte de APS a principios de 1991, esta documentación tiene el objetivo de llamar la atención del público sobre algunas de las interrogaciones que plantea la relación entre APS y Lenin Cumbe como ejemplo concreto o caso práctico en el que analizar las condiciones que presiden cualquier relación entre los llamados Primer y Tercer Mundo en materia artística, metáfora a su vez de las condiciones del intercambio entre Norte y Sur en todos los ámbitos en los que este intercambio llega a tener lugar. La reflexión sobre estas relaciones no puede resultar más oportuna en una exposición que se inaugura en 1992 y en Sevilla.

Una de las constantes más llamativas de APS en sus doce años de vida artística ha sido el presentar invariablemente todos los resultados de su trabajo como productos de una actividad colectiva. Con ello el grupo ha adoptado implícitamente una posición semiótica radical. Desde ella se contempla todo talento o mérito presentado como individual sencillamente como una falsa conciencia ocultadora, usurpadora, especuladora, en la que lo que se escamotea o aliena es la dimensión interpersonal, colectiva, sociable, que está por definición presente en todo acto de semiósis, ya sea esta semiósis plástica, verbal, gastronómica o bursátil. El "descubrimiento" de Lenin Cumbe debiera, por ello, y de acuerdo con la práctica habitual de APS, haber dado lugar a la simple "incorporación" de Lenin Cumbe y de sus obras, fagocitando éstas, como productos de un trabajo colectivo falsamente presentado como individual, el cuerpo colectivo

del que APS se erigiría en representación. Apropiándose de estas piezas, APS "devolvería" la falsa individualidad de las obras de Lenin Cumbe al ámbito colectivo al que realmente pertenecen.

Es sólo el hecho de que las obras del artista individual que en esta ocasión incorpora APS procedan de un ámbito geográfico económica, tecnológica y estéticamente marginado lo que ha determinado -sólo por estas razones, sólo por esta vez- modificar la línea semiopolítica habitual. La marginación por parte de los discursos que constituyen la cultura de Occidente -un Occidente que hoy llega hasta el Japón y que fagocita él a su vez culturas enteras a diario- de las prácticas y perspectivas que caracterizan el trabajo de Lenin Cumbe no adopta solamente la forma de su abolición. Esta abolición de culturas, de ecosistemas, de organizaciones económicas y sociales, tiene lugar, desde luego, a diario en todo el planeta. Sin embargo es muy habitual entre los ciudadanos occidentales un modo de respuesta a los productos artísticos del Tercer Mundo que, más bien que ignorarlos, oscila entre la valoración en ellos de una "ingenuidad" o exotismo visibles en ópticas y técnicas artesanales que en Occidente ya se han extinguido, y la valoración, por el contrario, de la medida en la que el artista ha abandonado estas ópticas y técnicas, incorporándose al desarraigo cosmopolita característico de la cultura occidental y convirtiéndose así en "uno de nosotros".

El trabajo de Lenin Cumbe entre enero de 1991 y abril de 1992 registra en todos los grados posibles las fricciones que tienen lugar en las fronteras culturales de Occidente. Sus piezas presentan la combinación típica e interesantísima de resistencia, de crítica lúcida con respecto a aspectos esenciales de la realidad borrados a la visión eurocéntrica, la reinterpretación desde su propio punto de vista idiosincrático de situaciones, de imágenes, de problemas que los medios de comunicación occidentales dan por interpretados ya de antemano; e incorporan también estas piezas de Cumbe signos elocuentes de la

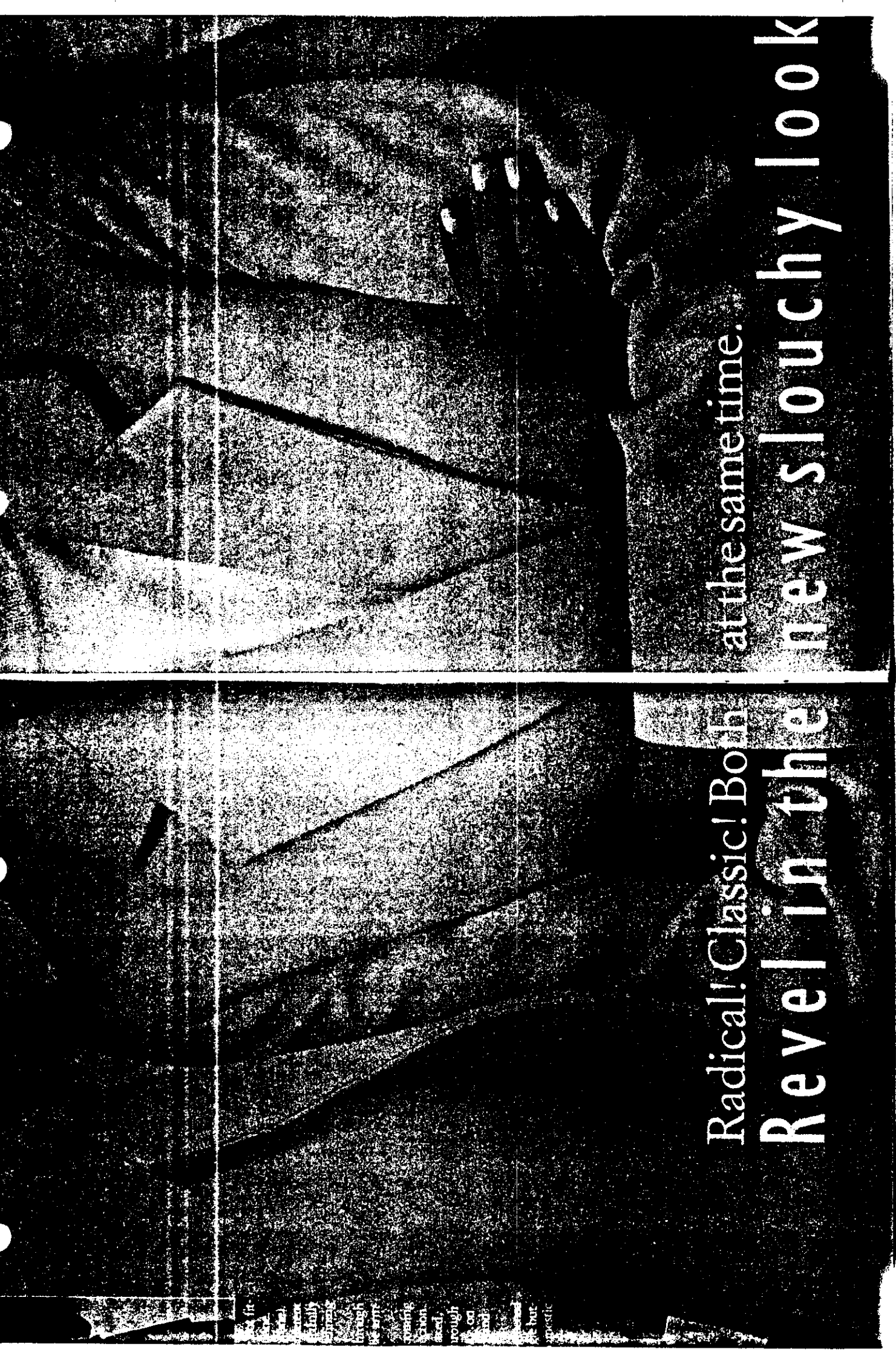


medida en la que el contacto con APS ha supuesto para el artista un desgajamiento parcial con respecto a su colectividad de origen, un desgajamiento que ha ido poco a poco erosionando aspectos de su identidad cultural.

Hay en la incorporación de Lenin Cumbe a la colectividad APS un elemento de diacronía del que la adecuada dramatización del proceso no puede prescindir. Tras un primer momento de valoración por parte de APS de la capacidad visualmente crítica de una pintura generalmente caracterizada como "ingenua", la relación APS/Lenin Cumbe pasa a ser entendida y reflexionada desde la perspectiva APS como una variación sobre la metodología del *ready-made*: APS ha "descubierto" a Lenin Cumbe y su actuación se limita a elegir sus obras como especialmente interesantes. Desde aquí la relación evoluciona espontáneamente hacia el género clásico de la pintura al dictado, el hábito de los mecenas barrocos de redactar instrucciones al pintor para la ejecución del cuadro. O en su versión moderna clásica, el *aided ready-made*. Finalmente, la reflexión de APS sobre esta posición en la que súbitamente se descubre conduce a la decisión de hacer transparente todo el proceso: APS hace pública exposición del mismo y, confesando su experiencia culpable, dramatiza en forma artística la afirmación de que no hay intercambio posible entre Primer y Tercer Mundo que pueda no resultar en violencia o en explotación para con éste último.

Si APS hubiera simplemente "incorporado" a Lenin Cumbe apropiándose de sus obras, lo que hubiera resultado obviado hubiera sido precisamente lo que más llamativo y problemático resultaba en esta ocasión: la complejidad de las formas que aparecen en la frontera entre Occidente y sus márgenes. Por ello -por esta vez- APS no siente la menor necesidad de excusar el subrayado del nombre de uno de sus integrantes debido a que, con el pragmatismo artístico que siempre ha caracterizado al grupo, entiende que resultan a todas luces evidentes las ventajas de hacerlo, las ventajas de dramatizar la naturaleza conflictiva de su relación con uno de sus miembros.

10.Rogelio López Cuenca: "RADICAL! CLASSIC! BOTH AT THE SAME TIME", Sub Rosa. Arte y Estética no. 2, Cáceres, 1990.



Radical! Classic! Both
Revel in the

at the same time.
new slouchy look

(...)

KONTRA LA RETORIKA RADIKAL

Que no es más que coartada justificadora
de la diferencia y de la distinción
(Pasodoble, maestro)
que corona y engalana
la inmunidad y el tronío
la guapeza y la real gana
del que artista se reclama
(Everybody :) Por la cara!
O -más bien- por todo lo contrario
por herencia:
Ir de divino
arropado
avec bio-bibliographie maudite prêt-à-porter

Ceux-là ont un cadavre dans la bou

che



Que
como
radica
en q
temát
espec
una tr
como
exper
raigar
a si p
ratific
cuesti
como
funcio

Que cu
chequ
Que inc
la idea
siendo
tambié

Cómo
capital
postm
variet

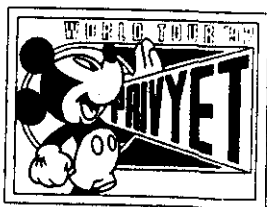
**Que no puede considerarse una práctica artística
como políticamente crítica - ni mucho menos
radicalmente crítica ni política - a priori en el sentido
en que informada por un determinado catálogo
temático ni definida por la recurrencia de un léxico
específico por muy establecidos que estén éstos por
una tradición ya se quiera reciente y state of the art
como si anclada en las más gloriosas o exitosas (?)
experiencias de lo revolucionario y su rancia
raigambre radical sino atendiendo a su actualización
a si pone en marcha procesos de reconocimiento y
ratificación o - por el contrario - de puesta en
cuestión de la llamada realidad y su organización
como espectáculo - incluyéndose a sí misma y su
funcionamiento**

**Que cualquier devoción es voto de obediencia ciega y
cheque en blanco al banco del Dominio
Que incluso si negativa y si opuesta
la idea
siendo total
también es reaccionaria y está muerta**

**Cómo golpear ahora -todavía- en la sociedad
capitalista de consumo mass-mediático * planta
postmoderna * sección tiempo libre * negociado de
varietés ...**

**cómo darle a los blancos con la cuña roja sino
turbando la plana percepción del texto del Poder:
interrumpir desviar fragmentar dispersar
su autoridad mediante el continuo cuestionamiento
crítico de la realidad histórica y social y política -
marco en que ocurre ese no menos histórica y social
y políticamente mediatizado y criticable pues
radicalismo artístico**

**Que el orden reina en Berlín y aquí y en Pekín con la
misma saña con la que reina en nuestro propio
discurso "alternativo"**



MA

No es
economía
intercambio
de Beuys
termine
e incluso
a los mu
orden m
país), la
el bien e
medios y
actuado,
No pued

11. Aliaga, J.V. y Cortés, J.M.G.: "La batalla del SIDA: mesa redonda con artistas y críticos españoles", De Amor y Rabia. Acerca del Arte y del SIDA, Valencia, Universidad Politécnica de Barcelona, 1993,

dad que se considera mortal, sin solución. Ella se encuentra perfectamente. El Sida le ha dado seguramente un sentido distinto a su vida y a la mía también. No se trata de agradecerle a la enfermedad nada en particular, pero a veces se te cruzan en la vida algunas cosas importantes, en el destino de cada persona. He descubierto que para hacer una obra hay que tener una gran necesidad de hacerla. He descubierto la compasión.

— *José Miguel Cortés*: Es interesante esto que acabas de señalar. Tratemos de ser más explícitos. ¿Cómo sucedió el hecho de que el arte te dejara de servir como instrumento de expresión a raíz de tu relación con el Sida?

— *Víctor Borrego*: El arte me sirve tremendamente. Y a esta compañera mía también. Ha estado pintando un poco, aunque luego lo dejó. No es el arte en sí lo que hemos abandonado sino los circuitos artísticos. Son las galerías, los círculos artísticos, las tertulias sobre el tema, las teorías. Creo que el arte sigue siendo un método imprescindible para comprender muchas cosas, pero también creo que muchas veces no es necesario pintar un cuadro ni hacer una exposición para que en tu vida tengas planteamientos artísticos. De hecho creo que estos últimos cuatro años los planteamientos han existido y pasan por el tema de la salud, por saber que ella se encuentra perfectamente a pesar de carecer de defensas. Creo que la mejor obra que se puede hacer es ésa. No tengo necesidad de hacer un arte personal por el momento.

— *Juan Vicente Aliaga*: Y tú Javier, ¿cómo llegaste a plantear la inserción del Sida en tu trabajo y cómo crees que ha evolucionado esta cuestión?

— *Javier Codesal*: Mi forma de acercarme al tema es un poco diferente. Yo hasta que empecé a trabajar en esto no tenía ningún amigo cercano implicado en la enfermedad. Realmente ya hace unos cuantos años que me preocupa trabajar sobre ello, desde que se habló de una manera un tanto extraña y alarmista de las formas de contagio. Mis primeras obras giraban en torno al tema de la muerte, centrado en la imagen del cementerio, aunque el Sida por aquel entonces parecía una realidad muy alejada. A partir de 1987 he utilizado el vídeo, los audiovisuales y la instalación como vías de expresión. Después me marché a Nueva York, en 1989, e hice una obra que titulé *Días de Sida*. Todas mis obras sobre esta enfermedad se titulan igual. Trabajé en

Nueva York con hispanos. Todo fue sobre ruedas hasta mi vuelta a España. No conseguí el dinero que necesitaba y el proyecto se fue al traste. Este proyecto ha pasado por diversos medios y formatos para televisión, vídeo, cine e incluso un cartel que conseguí llevar a cabo. Finalmente, tras múltiples peripecias, inauguraré en Madrid una exposición en la Galería XXI con el mismo título y planteamientos. En lo que se refiere al activismo sobre el Sida, os diré que creo que en España no existe. Yo no lo he visto por ningún lado. Ha habido lo del *Carrying*, es cierto, y creo que mucha gente estaba deseando exteriorizar energías sobre el Sida, de ahí que se haya apuntado a esta acción el pasado 1 de diciembre de 1992 gente muy heterogénea. La mayoría de los aquí presentes nos conocemos a raíz de esa acción. A mí me interesa el activismo en su dimensión social, pero no es eso lo que yo hago en mi trabajo. Mi obra tiene que ver con mis preocupaciones personales, las cuestiones que siempre me han interesado sobre el arte y las necesidades de los individuos, pero todo ello filtrado a través de mí. En esa medida me interesan aspectos como la cuestión de los límites, el sexo, el problema de la homosexualidad y todo eso en relación a sus respectivos contextos sociales.

— *José Miguel Cortés*: Parece que en el arte contemporáneo se plantea un dilema de difícil resolución. Resulta, a todas luces, importante el hecho de que el arte se aleje de los formalismos y se aproxime a una vertiente más ideológica y comprometida, pero al hacerlo suele caer en la propaganda y la obviedad. ¿Cómo os planteáis esto?

— *Juan Vicente Aliaga*: Abundando en esta cuestión, y por poner un ejemplo conocido, os diré que para Gran Fury el activismo está unido al propagandismo. Reivindican incluso lo panfletario, si con ello su respuesta a la crisis abierta por el Sida en la administración norteamericana y en otras instituciones resulta más eficaz. El arte es un instrumento cargado de ideología. En Europa, los grupos activistas han reaccionado de una manera más atemperada. No se han centrado tanto en la vertiente visual. No hay, de todos modos, ningún equivalente de Gran Fury a este lado del Atlántico, tan sólo algunas tentativas tímidas y parciales. No se plantean aquí la utilización de determinadas técnicas artísticas como un método cuestionador de la estigmatización de la enfermedad y del moralismo imperante. ¿Cómo se define esta problemática en España?

— *Josu Sarasua*: En el caso del *Carrying* esta cuestión fue muy comentada. Siempre dijimos que el *Carrying* era una acción artística y así se divulgó. Algunas personas que participaron apoyaron la idea de que el *Carrying* y la militancia política eran lo mismo o que había que aspirar a eso. Para mí, desde luego, era una acción artística que yo viví en tanto que artista. Existen otras asociaciones que tratan de solventar los problemas que tienen los enfermos con respecto a un posible despido de un puesto de trabajo o injusticias de ese tipo. Nosotros queríamos lanzar un mensaje más amplio, más abstracto; no concretamos en ningún caso particular.

— *Jorge González*: A decir verdad, parece difícil saber dónde acaba el arte y dónde empieza la militancia. Creo que es una cuestión de intuición o de saber lo que supone caminar por ese límite, ese borde que se sitúa entre el arte y la sociedad. En el *Carrying* creo que hemos conseguido caminar por el filo sin caer en ningún extremo, pero eso no quiere decir que esta acción no fuera perfectamente entendible para un gran número de personas.

— *Víctor Borrego*: Se ha dicho que hay dos maneras de plantearse lo del Sida. A mí me parece que ambas son válidas. Es, no obstante, un tema peliagudo por la fuerza que tiene o por el temor a herir o a crear mayor confusión de la que ya existe. Es un tema que te hace ir con pies de plomo.

— *José Luis Brea*: A mí la cuestión de diferenciar lo que es arte de lo que es activismo me parece innecesaria, en comparación con la necesidad que puede haber de hacer algo con algún sentido. Parece que eso determina una urgencia que permite pasar por encima la cuestión de si algo es arte o no. Veo relacionada la cuestión del Sida con un determinado estado de la cultura de nuestra época, sobre todo con un proceso de trivialización de la cultura. Cualquier forma artística que no haga un esfuerzo por sobreponerse a esa trivialización no será eficaz contra el Sida, sino que será un elemento difusor más del Sida. Insisto en que son fenómenos concomitantes y, de alguna manera, sintomáticos de un estado de pérdida del valor simbólico de la cultura. Por eso, creo que sólo serían eficaces aquellas acciones artísticas que rescataran ese valor simbólico de la cultura. En ese sentido, creo que el *Carrying* de San Sebastián (26 de septiembre de 1992) fue más artístico, más activista y, por lo tanto más eficaz, que el de Madrid (1 de diciembre de 1992). Los

efectos de propagandismo, es decir, de trivialización de la cultura fueron mayores en Madrid. Alguien podría decir que el tener un efecto propagandista mayor, concebido como activismo político, supone una mayor eficacia; yo creo que es todo lo contrario. Creo que la eficacia del activismo y el arte son la misma: la llamada de atención sobre la significación simbólica de los actos.

— *Javier Codesal*: Posiblemente, para determinada gente el arte y el activismo sea lo mismo, pero yo no lo veo así. Me parece que en España no hay activismo sobre el Sida a la usanza de lo que existe en los USA. No hay apenas grupos organizados, no hay una base social que permite su desarrollo. De haber una base activa real, aquí en Madrid, yo me uniría a ese proyecto pero como no la hay, o al menos yo no la conozco, me parece que es más eficaz realizar un trabajo artístico.

— *Juan Vicente Aliaga*: Buscar una explicación a la existencia de un activismo sobre el Sida en los Estados Unidos de mayor pujanza que el existente en Gran Bretaña, Holanda, y en especial en los países latinos como Francia o España, es una cuestión que nos remite a la configuración de lo real y de lo social. Nos remite a las carencias de estructuras sociales/instituciones que miran por el bien público en los USA, lo que, de alguna manera, provoca la creación de grupos o colectivos e individuos que defienden sus propios intereses y que desconfían de los dos partidos políticos que se turnan en el Gobierno (especialmente, en lo referente al Sida, de la desastrosa e insolidaria política de Reagan y Bush; las medidas que tomará Clinton no han sido definidas todavía con claridad). Estos grupos responden ante dichas carencias. Hay que considerar, asimismo, que se trata de un país donde ha arraigado de manera profunda la cultura pragmática. A cada agresión, se contesta con una respuesta concreta. En España esto sería casi impensable; no se dan ese tipo de mecanismos. Cabría preguntarse a qué se debe...

— *Sonia Guisado*: Son culturas muy distintas. En Estados Unidos hay mucha represión de la sexualidad; en Europa hay una mayor tolerancia y lo permisible, a veces, produce una relajación del activismo...

— *José Luis Brea*: Yo creo que es un problema básicamente de las tradiciones de las organizaciones de izquierda o de lucha. La tradición europea de organizarse para cualquier tipo de lucha revolucionaria es heredera de un modelo de partido político que está orientado exclusivamente a la lucha leninista. La crisis del marxismo no ha acabado del todo

con este monolitismo que se puede observar en España en el caso de Izquierda Unida, que no ha conseguido dejar de ser un partido monolítico y que, desde luego, no se ha convertido en la esponja que absorba las reivindicaciones revolucionarias de colectivos parciales. Sin embargo, esta tradición existe en América desde el principio ligada a la tradición de lucha del movimiento gay, de las reivindicaciones feministas. Todo ello ha supuesto que se haya podido contar con una infraestructura organizativa básica que es la que ha permitido que el activismo social en la lucha contra el Sida tenga algún canal por el que correr.

— *Juan Vicente Aliaga*: En relación a lo que acaba de decir José Luis, en España, en Europa en general, esa tradición de organizaciones políticas en forma de partido ha acarreado el hecho de que los ciudadanos y ciudadanas se hayan acostumbrado a delegar en los partidos cuando se produce algún problema que les afecta directamente. Era el responsable local del partido el que, de alguna manera, debía transmitir las preocupaciones sociales a las instancias superiores del mismo, a sus dirigentes para que éstos, a su vez, presionaran al gobierno en cuestión. Desde que surgía un problema hasta que se tomaban medidas pasaba mucho tiempo. La democracia directa de la que tanto se ha hablado en relación a los partidos, brilla por su ausencia. En los Estados Unidos, imbuidos de esa filosofía pragmática que han sabido construir a lo largo de los años, el individuo está acostumbrado a no confiar en las estructuras sociales y a asumir sus propias responsabilidades. Es curioso que cualquier manifestación que se produce en Estados Unidos va acompañada de un sinnúmero de pancartas individuales. Cada persona individualiza, se apropia, hace suyas las consignas coreadas por todos. En España, los manifestantes desfilan bajo una pancarta unitaria presidida por las reivindicaciones que cada partido o sindicato pone de manifiesto. También es cierto que el corte brutal de la dictadura en nuestro país dificultó la formación de respuestas microscópicas. Ante Franco sólo cabían propuestas organizadas y, en ese sentido, el partido asumía el sentir popular. El desencanto que se produjo tras los primeros años de democracia tampoco ha facilitado las cosas con respecto al nivel de conciencia de la ciudadanía. Pero eso puede cambiar.

— *Javier Codesal*: En Nueva York, por ejemplo, una asociación como Gay Men Health's Crisis ocupa un edificio de cinco plantas donde trabajan muchísimas personas en todos los sectores. En España no hay nada parecido...

— *José Miguel Cortés*: Creo que, a pesar de todas aquellas cuestiones que puedan distanciarme del arte americano contemporáneo como el que se ha visto en la última Bienal del Whitney Museum, hay un conjunto de elementos y medios que han utilizado determinados grupos norteamericanos —vallas publicitarias, carteles, pegatinas, camisetas...— que sirven para transmitir mediante el «arte público» una carga ideológica muy fuerte de carácter antidiscriminatorio. Además de cuestiones como la solidaridad, la comprensión, que me parecen importantes, hay otras sobre las que se está insistiendo mucho. El Sida se utiliza, por parte de los sectores reaccionarios, para arrojar a los lugares más oscuros a determinadas comunidades. Si proponemos este análisis de las relaciones del Sida y del arte, y no del cáncer u otra enfermedad en relación al arte, es debido a que el grado de discriminación y estigmatización del Sida desborda todo lo imaginable.

Quisiera señalar dos aspectos importantes que se dan en España: por un lado, la renuncia por parte de la mayoría de los intelectuales españoles a expresar su solidaridad con los afectados: eso es lo mínimo que se puede hacer. Y, por otro, la renuncia a llevar a cabo una lucha de carácter ideológico contra la moralización de la enfermedad. ¿Por qué se ha producido esto en nuestro país?

— *José Luis Brea*: Me parece que hay cierta ingenuidad en tu planteamiento cuando hablas de una solidaridad, digamos, interclase, más allá de un colectivo de personas directamente interesadas por la enfermedad. Creo que eso no es cierto ni siquiera en América. Lo que ocurre es que quizá el espectro social tocado por el Sida allí está más directamente relacionado con el espectro social capaz de reflexionar; en Europa, en España esto no sucede así. Aquí el Sida afecta a sectores más marginales, y con eso respondo a la pregunta de por qué los intelectuales no están tomando la palabra acerca de este tema. Es por mayor egoísmo. Creo que hablar de altruismo en relación con la toma de la palabra en América o en España es desconocer que hasta la fecha ni allí ni aquí se ha movido nadie que no esté directamente implicado.

El Sida está ofreciendo a la cultura contemporánea la posibilidad de desarrollar nuevas formas, poniendo de manifiesto que las formas anteriores ya no son útiles como es inútil el modelo de la izquierda europea tradicional pues no es capaz de ofrecer respuestas adecuadas a los problemas actuales.

— *Víctor Borrego*: Se está hablando aquí de lo que el arte puede aportar al Sida. Yo creo que es mucho más lo que el Sida puede dar al arte. Es una oportunidad preciosa para el arte para que éste se replantee su función.

— *José Miguel Cortés*: Al hilo de lo dicho, creo que hay que reivindicar que los muertos son nuestros. Cuando me refiero a *nuestros*, quiero decir al colectivo gay occidental. Hemos sido nosotros quienes hemos iniciado la lucha frente a la discriminación. Y es muy duro ahora, cuando la cosa parece que empieza a enderezarse, que sigamos siendo nosotros los olvidados. No deja de ser paradójico. En programas como *Queremos saber*, de Mercedes Milà, dedicados al Sida no ha habido ni un solo hombre ni una sola mujer de los colectivos de gays y lesbianas de nuestro país.

Todo el mundo está representado menos este tipo de asociaciones y eso que hasta hace poco se decía —erróneamente—, que el Sida sólo afectaba a los homosexuales. De eso se ha pasado en la actualidad a ignorar las reivindicaciones de estos colectivos que han sido los únicos que han conseguido con sus campañas de prevención reducir el número de infectados en ciudades como San Francisco o Nueva York. Antes se nos estigmatizaba, ahora se nos ignora.

— *Jorge González*: Hemos llegado a un punto en que es conveniente dejar de hablar de homosexuales o de heterosexuales en relación al Sida. Yo sé que a los homosexuales les ha afectado mucho, sobre todo por la represión social, pero la problemática del Sida es tan genérica que caer en esa discusión es perder el tiempo. Los que estamos en esto ya somos conscientes...

— *Juan Vicente Aliaga*: Una apostilla: los que estamos en esto lo sabemos, es cierto, pero no hay que olvidar que nos dirigimos a un público mucho más amplio. ¿Creéis acaso que el tema de la homosexualidad y su relación con el Sida está en el aire en España?

— *José Luis Brea*: Cuando José Miguel ha dicho que los muertos son nuestros, he asentido con la cabeza. Me he sentido por un momento muy celtano y he pensado: «sí, son nuestros». Pero luego cuando ha añadido «de nosotros, los homosexuales», he acabado diciendo: «Ah, yo...». Los muertos son nuestros, pero por nosotros yo entiendo los intempestivos, los que no nos reconocemos en las formas de la vida actual. Igualmente tienen negada la palabra el colectivo de homosexua-

les como, por ejemplo, el colectivo de drogatas, el colectivo de lumpen, de encarcelados masacrados, el colectivo de putillas maltratadas a las que chutan para que puedan soportar el trabajo. La palabra que tiene una prostituta es una palabra muy mermada. Los muertos son nuestros, de todos aquellos que no nos hemos reconocido en la cultura que se nos da, en la cultura que organiza la vida de la forma que lo está haciendo, que es la que produce el Sida. Vivimos un malestar continuo que es contra el que hay que reaccionar y yo insisto que desde pautas no de diferenciación y de distanciamiento de los intereses de los colectivos. El enemigo es lo suficientemente masivo y fuerte como para que se intente por todas las fuerzas hacer frente común.

— *José Miguel Cortés*: Quizá tengamos muchos puntos en común, el problema está en que en España muchas cosas se dan por asumidas y a mí me parece que no es así. Hay muchas cosas que, al parecer, están superadas; hay un clima de libertad sexual, de tolerancia en cuanto a hábitos, comportamientos y opciones sexuales. Pero yo digo que de lo que no se habla, es como si no existiera, y da la casualidad que hay un conjunto de cosas que se dejan de lado. Cuando existe todo un colectivo condenado al ostracismo, al silencio y a la ridiculización permanente es cuando es necesario que dicho colectivo alcance ciertas señas de identidad. Y no porque queramos ser diferentes. Yo, personalmente, seguro que tengo muchas más cosas en común contigo que con gran parte del colectivo homosexual español, pero a pesar de eso considero que, hoy por hoy, en 1993, es prioritario que la problemática gay salga a la luz y se conozcan las razones de esta comunidad. En lo que se refiere al sida, no se puede decir que sea lo mismo, desgraciadamente, tener el Sida siendo heterosexual que haberlo contraído a través de una práctica homosexual desprotegida. Si por una extraña regla de tres, por una mala jugada del destino el Sida sólo afectase a los toxicómanos y a los homosexuales, hoy en día caerían como chinches, y nadie, ningún gobierno occidental se hubiera preocupado de encontrar alguna solución.

— *Juan Vicente Aliaga*: No sé si sabéis que en un principio, alrededor de 1981/1982, cuando se empezó a hablar de esta enfermedad vírica se utilizó el término GRIDIS (Gay Related Immunodeficiency Syndrome), es decir, síndrome de inmunodeficiencia relacionada con la homosexualidad. Durante muchos años la prensa y la institución médica se encargaron de proclamar la existencia de un *cáncer gay*, justo castigo divino a un colectivo de vida promiscua y desordenada. Después se

. casos de discriminación—, de todo un conjunto de cosas que pueden arropar a la persona enferma. Por lo que se refiere a los homosexuales esto no es así. Para empezar, la posibilidad de formar una pareja homosexual es mucho más remota, y no porque intrínsecamente los gays prefieren vivir solos, sino porque la sociedad dificulta estas relaciones estables. No resulta sencillo explicar a los propios padres o a los compañeros/as de trabajo con quién se comparte la vida privada. La marginación hace mella de una forma más lancinante en la comunidad gay e, insisto, ello no se debe a que el/la homosexual sea una persona solitaria *per se*. Eso es un mito construido por quienes adjudican a la homosexualidad ciertos valores: inestabilidad, desarraigo, inconstancia. Valores que son vistos negativamente en una sociedad que considera ante todo la seguridad como el pilar en el que se sustenta y apoya.

— *Víctor Borrego*: Quisiera apuntar el hecho de que si la enfermedad, el Sida en este caso, es un tema que interesa a los artistas, ello se debe a la carga simbólica que conlleva. Se ha asociado enfermedad con marginalidad y esta es una cuestión que entendemos todos.

— *Juan Vicente Aliaga*: Cambiando de tercio, quisiera abrir otro aspecto del tema que nos reúne aquí: ¿De qué modo pensáis que la aparición del Sida ha modificado la concepción del cuerpo, en especial en el arte contemporáneo? Hay muchas artistas que inciden en esta problemática del cuerpo en la actualidad...

— *Javier Codesal*: Lo que sí es una evidencia es que el cuerpo es el gran tema en estos momentos. Antes tal vez estaba un tanto excluido o se presentaba de una forma más solapada.

— *Mu-ur Vindel*: Desde que empecé a trabajar sobre el Sida, el cuerpo aparece continuamente. Para mí se trata de cuerpos marcados, una representación del cuerpo más cruda. Poco a poco empecé a entender lo que le sucedía a estos cuerpos e inicié un trabajo sobre las moléculas, las células, la configuración del ADN. De repente pasé a hacer un trabajo más abstracto. Después el cuerpo resurgió con un gran resplandor. La luz fue un componente importante, el aura, algo que creo se ha ido extendiendo en mi obra. No trato de mostrar ya el dolor en el cuerpo, sino el rayo de esperanza. Espero que después de tantos años con el Sida la gente saque conclusiones más positivas.

— *Jorge González*: Siempre se ha pretendido dar una imagen de cuerpos masacrados, quizá como una manera de concienciar de la dureza de la enfermedad. Hay muchos enfermos de Sida que no presentan esa imagen, que tienen cuerpos que no se han deteriorado, que lucen una buena figura.

— *Juan Vicente Aliaga*: En torno a esta forma de visualizar el cuerpo cargando las tintas sobre el aspecto más repugnante, más degradante de la enfermedad, me gustaría preguntarte a ti, Javier, sobre un cartel que has realizado titulado *Días de Sida*. En él aparece un hombre de espaldas. En la piel se ven algunas manchas, pero no se trata de esas pústulas desagradables como las del sarcoma de Kaposi, sino que parecen, más bien, formas floreadas. ¿Cómo surgió esa idea, Javier?

— *Javier Codesal*: Me ha interesado mucho escuchar la evolución de la obra de Mu-ur Vindel. Desde esos primeros trabajos en que aparecía la enfermedad como estigma, de una forma muy dura, hasta los más recientes que hablan del resplandor. En aquel cartel me planteaba la claridad en el mensaje y, en esa medida, trabajé con el sarcoma de Kaposi. Lo que sucede es que lo planteé como un adorno y de hecho las manchas fueron sustituidas por flores bordadas. Me interesaba resaltar que se trataba de un cuerpo enfermo sin apuntar la decadencia del mismo. En el último trabajo que he hecho hay una profundización de esa misma idea. He huido de hacer cosas lamentables. Quería contar con un enfermo en el que no se vieran los efectos de la enfermedad de una forma drástica: un cuerpo deseable. Fue una experiencia estupenda. Todo el equipo que participó sabía que ese cuerpo, perfectamente deseable, insisto, era un cuerpo enfermo, de ahí que las contradicciones fueran mayores. Quise evitar cualquier referencia al tema de la culpabilidad.

— *Jorge González*: Hay una tendencia enorme en el ser humano a olvidarse de lo que funciona. Cuando el cuerpo funciona no pensamos en él, nos desprecupamos. En los años 80 todo funcionaba, entonces en el arte no se reflejaba la temática del cuerpo. Incluso el Sida aparecía como algo lejano pues no afectaba en exceso a grandes capas de la sociedad. Cuando el cuerpo deja de funcionar el arte empezaba a interesarse en él.

— *José Luis Brea*: No estoy realmente convencido de que el Sida haya aportado algo fundamental a las formas de representación del

cuerpo en los lenguajes plásticos. Parece evidente que se está produciendo algo así como una progresión hacia formas de representación más tristes del cuerpo. No estoy muy seguro de que ese espacio complejo que es el cuerpo, que ya no es el espacio de la pasión como a principios de los 80, haya dado obras de entidad de artistas influidos por el Sida. Tal vez dos excepciones: el caso de Robert Gober en el que la representación entristecida del cuerpo es deudora de una reflexión sobre las consecuencias del Sida. En España, Pepe Espaliú es otro ejemplo. Pero no creo que la obra de dos artistas tan señaladas como Jana Sterbak o Kiki Smith, que incide en la experiencia del sujeto respecto del cuerpo se refieran directamente a los efectos del Sida. Creo que se trata sobre todo de una reflexión sobre la muerte. Esa representación del cuerpo menos feliz y no la relacionaría con el Sida.

— *Víctor Borrego*: Yo quería decir que la representación del tema del cuerpo en relación al Sida es una manera de retomar otro tema que está muy presente en Occidente: el tema de la crucifixión. Un cuerpo que está destrozado, que está clavado en la cruz, que está lleno de llagas... El cuerpo destrozado como una de las formas que adquiere la belleza o como una manera de reflexionar sobre el propio cuerpo.

— *Juan Vicente Aliaga*: Creo que en el arte español contemporáneo, hasta hace muy poco, el cuerpo era el gran ausente. Si se llegaba a tratar se prefería plantearlo a través de la metáfora del hueco, del vacío, un no estar presente. Hay un cierto pudor en esa ausencia.

— *José Miguel Cortés*: Se produce también una ausencia a la hora de mostrar el cuerpo como elemento del dolor, de sufrimiento que es, a mi modo de ver, significativa. Existe una especie de miedo a hablar de la muerte como un componente esencial de la vida. Al hilo de lo que decía José Luis, quisiera señalar la obra de Cindy Sherman, en los ochenta, como una tentativa de visualizar aquellos aspectos menos agradables del cuerpo: los restos, el vómito, la dimensión dolida de un cuerpo descompuesto. Destacar también la insistencia sobre el tema de la muerte, tratado por distintos artistas; una cuestión que viene espoleada por la asunción de la precariedad de la existencia, que el Sida ha evidenciado. Algo casi impensable hace 10 ó 15 años.

Todo ello brilla por su ausencia en el arte español contemporáneo.

— *José Luis Brea*: Existe en España una tradición de problematización del cuerpo en relación a la muerte que es la del Barroco, que tiene una estrechísima relación con la tradición católica,

por supuesto. Creo que existe una especie de culpabilidad que nos impide asumir esa tradición y los recursos que el lenguaje nos presta en la medida en que los artistas españoles no se atreven a negociar con esa tradición de la que son herederos lo quieran o no. Este prurito digamos de progresía que nos impide relacionarnos con la tradición católico-barroca de la representación de la muerte y del dolor es tremendo.

— *Javier Codesal*: En relación con el Sida hay una imagen que se ha utilizado mucho: el tema de la Pietà. Pero me di cuenta de que esto tenía un truco. La Piedad se refiere a un hombre muerto y es una imagen pasiva. Sin embargo, en la misma tradición existen otras imágenes muy próximas que sí permiten una relación abierta y productiva. Por ejemplo, la imagen de la maternidad, que es una figura de segundo orden respecto de la Pietà. Y de hecho se ponen en juego, en ambas imágenes, las mismas figuras, pero la segunda es más útil, lo ha sido para mi propia obra, pues la figura que es sostenida no es una figura muerta sino viva, a la que se presta ayuda, en la misma retórica emocional de la Pietà pero con un fin beneficioso, positivo. En ese sentido, he estado trabajando algunas piezas recientemente, trasladando lo negativo de la piedad a la dimensión positiva de la maternidad, pero con dos figuras masculinas.

— *Víctor Borrego*: Cuando hablé del crucificado, me refería sobre todo a la idea de un cuerpo que también está torturado, al borde de la muerte, del que se hace una obra artística cuyos dos objetivos son mover a la compasión y conseguir belleza. En toda esta tradición del cuerpo crucificado, de la fisicidad de los cuerpos heridos, del sacrificio hay otra cuestión subyacente que, a mí, me interesa mucho: la compasión. Un tema que está volviendo a ser explotado a raíz de la aparición del Sida.

— *Javier Codesal*: En la visión humanista de la existencia se habla del hombre mortal, del ser mortal como de una cualidad. Hay unos versos muy bonitos de Emily Dickinson que he utilizado en mi último trabajo que me parecen espléndidos y que rezan así: «Mortal tiene que ser mi amigo porque muere». No hablamos ahora de muerte solamente porque vivimos en una situación social de urgencia que nos empuja a reflexionar sobre ello, sino que la dimensión mortal de la existencia es fundamental en nuestras vidas. Para poder entenderse y ser algo en la vida hay que vivir pensando en la muerte.

— *Juan Vicente Aliaga*: Creo entender en tus palabras que tratas de desdramatizar la problemática de la muerte. Estoy de acuerdo. Me parece de gran interés considerar que la asunción de la muerte, como un eje señalado de la circularidad de la existencia, de la vida, es un asunto de importancia capital.

— *Javier Codesal*: Me refería, sobre todo, más a la asunción de la muerte que a la desdramatización de la misma.

Entrevista a Pepe Espaliú*

Barcelona, 6 de mayo de 1993

—*Juan Vicente Aliaga*: *¿Cómo te surgió la necesidad de plasmar en tu obra una reflexión sobre el Sida?*

—*Pepe Espaliú*: Realmente no sé muy bien cómo. Lo que sí sé es cuándo. Fue un poco a partir de caer yo enfermo. Me parecía que era la única manera de poder seguir lo que yo llamo el *sentido* del trabajo. El sentido del trabajo y el del arte están en función no solamente de lo que haces, sino también de lo que eres, y la condición de enfermo de Sida es una premisa fundamental para todos los que estamos afectados, nos condiciona e influye de todas las maneras posibles.

—*Sabes que la mayor parte de las manifestaciones que ha habido en Estados Unidos sobre el Sida en la vía pública apuntaban un lenguaje político bastante radical. En España, a la escasez de actividades de este tipo se suma su indefinición, su falta de garra y contundencia. En el proyecto del «carrying», ¿cómo te planteaste estas cuestiones?*

—He citado en muchas ocasiones el caso de Joseph Beuys, porque a mí me parece un caso ejemplar. No solamente fue Beuys un artista importante por la obra concreta que realizó como pintor y escultor, sino también por una serie de acciones que emprendió, en particular aquéllas que él ligaba a una defensa de la ecología. Creo que esa forma de aunar en esas acciones que él denominaba *esculturas vivientes* sus preocupaciones políticas con el arte es realmente un modelo para todos nosotros. Por otro lado, me gustaría aludir a que si bien en muchas ocasiones se habla del arte como algo inservible, inútil, que no tiene la menor incidencia social, de nuevo vemos que él demostró con su

trabajo hasta qué punto podía tener el arte esa incidencia. Me refiero sobre todo a la tarea que desempeñó en la Academia de Dusseldorf con los alumnos, que sirvió de hervidero para generar posteriormente el movimiento de los verdes en Alemania. Esta es una pauta con la que yo me identifico en especial, sin embargo, soy consciente de que el contexto alemán y el español no son idénticos, y que no se pueden transferir modelos. De todos modos, a mí me ha servido como motivo de reflexión.

—*¿No te preocupa el hecho de que aquellos artistas españoles que definen su obra como inmersa en lo social no hayan tratado la temática del Sida? ¿A qué lo achacas?*

—Creo que es una problemática que les cae demasiado lejos. En España, el artista social es una especie de contradicción en sí mismo, porque es gente que se denomina social, pero luego hace un trabajo únicamente para un ámbito muy estrecho, que es el formado por sus amigos, o sus cuatro compañeros de departamento de facultad. En ese sentido, el nivel es de una pobreza tremenda. No creo, pues, que la incidencia social de su obra sea muy grande. No lo es y tampoco lo sería si tratasen el tema del Sida. En España, si hay algo que me interesa poco es lo que esta gente está haciendo. Es muy fácil establecer un arte en función de una ironía o de una crítica social porque todo el mundo sabe criticar e ironizar. Lo que es difícil es ser eficaz, hacer que algo trascienda y no únicamente en el ámbito artístico, sino que pueda llegar a cualquier ciudadano. No creo que eso lo haya conseguido nadie. Espero que nosotros con el *Carrying* lo hayamos logrado.

—*En un primer estadio, en las distintas manifestaciones artísticas estadounidenses parece que se cargaban las tintas sobre aspectos como la rabia, la ira de los enfermos frente a la pasividad del sistema y de las instituciones; últimamente, da la sensación, que haya un vuelco en las reivindicaciones y se preste más atención a cuestiones como el apoyo a los enfermos, la solidaridad, el amor, tratando de dar una imagen más positiva, alejada del tremendismo, de los afectados...*

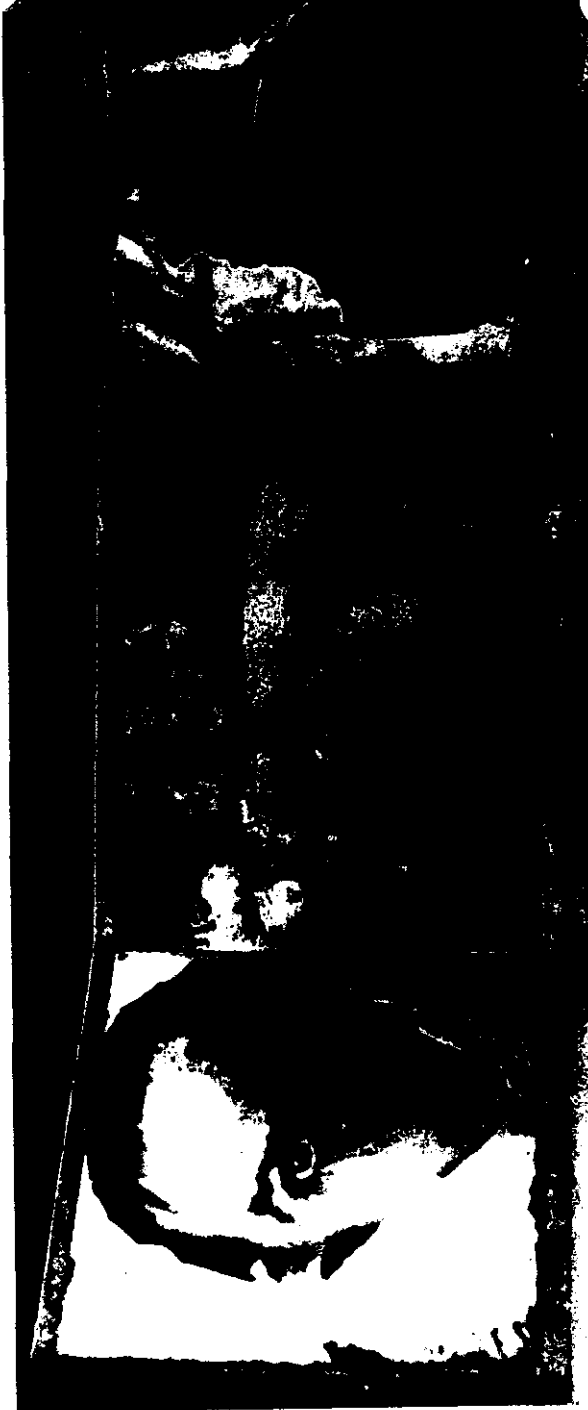
—No, yo creo que lo que predomina todavía es la lucha, la rabia, la indignación. En mi caso, eso es un poco distinto debido a que en obras mías anteriores he utilizado parámetros que aludían al amor del que hemos hablado en muchas ocasiones. En ese sentido, ha habido en mi trabajo una continuidad. Trato, en ese orden de cosas, de insertar el Sida

como otra forma que adquiere el amor. Pero se trata de un caso específico influido por cómo yo vivo el día a día, con mis amigos, con la gente que tengo a mi alrededor. Por lo general, y sobre todo hablando de los Estados Unidos, lo que abunda es la carga combativa.

—A mi modo de ver, es fundamental que toda lucha contra la marginación, en el caso del Sida, cuente con el conocimiento de cómo viven los enfermos esta situación. Pero, a veces, resulta conflictivo que algunos de los afectados asuman la necesidad de una lucha más directa. Durante la exposición que el colectivo «Proyecto 1 de Diciembre» organizó en Valencia (marzo de 1993, Galería Visor) bajo el título de «Marginación=Muerte», me consta que algunos enfermos se sintieron agredidos e incómodos por la contundencia de las consignas empleadas. ¿Cómo acercarse a los enfermos para que ellos se sientan directamente implicados en esta lucha?

—Esta reacción es un poco la reacción del miedo. La verdad, en definitiva, da miedo. No solamente a un enfermo de Sida, sino a cualquier ser humano. Es obvio que no estamos acostumbrados en España, porque la sociedad ha fomentado los parámetros de ocultación, la utilización de un lenguaje subalterno, en el que los problemas no se afrontan directamente, sino que se alude a ellos de forma tangencial, velada. Que de pronto haya una serie de gente que esté hablando de cuestiones tan esenciales como la vida y la muerte sin rodeos, eso produce miedo. Lo entiendo, porque es muy difícil cambiar las actitudes de la gente, la educación recibida. Pero, de todos modos, para mí la única opción es hablar en términos de verdad. La verdad, qué duda cabe, es cruda.

* Esta entrevista se realizó en exclusiva con Pepe Espaliú, al no poder acudir, por motivos de salud, a la cita madrileña con el resto de artistas y críticos españoles.



«Nº 4. Sexo y Sida», 1991. Alejandra Orejas.

12. Pepe Espaliú: "Retrato del Artista Deshauciado", El País, 1 de diciembre de 1992.

RETRATO DEL ARTISTA DESAHUCIADO*

Pepe Espaliú

Para los que ya no viven en mí

Algunos creen que el arte es una forma de entender el mundo. En mi caso, siempre fue la manera de no entenderlo..., de no oírlo.

Comencé haciendo del arte una *topera* en la que sobrevivir en el subsuelo, manteniéndome ajeno y protegido de una Realidad que siempre viví como insoportable. El arte ha sido mi gran *coartada*... Un estar fuera de algo que siempre me fue extraño, anclado en parámetros que nunca compartí.

Mi homosexualidad fue el primer signo de exclusión de ese mundo. Los homosexuales hemos aceptado cobardemente vivir dentro de un esquema social impuesto del que estamos excluidos y con el que nada tenemos que ver. Limitados por el miedo al rechazo de nuestra condición sexual, hemos abolido sus legítimas y necesarias formas de expresión. El mundo que nos rodea en nada nos concierne: no nos concierne su modelo de estructura social, basado desde su origen sólo en la idea de familia. No nos concierne su modelo jurídico, que no tiene en cuen-

ta en ningún momento la posibilidad de la existencia legal de la pareja homosexual y que en nada contempla nuestros derechos. No nos concierne su modelo religioso, hoy dependiente de los propósitos y desvarios homófobos y reaccionarios de Juan Pablo II. No nos concierne su modelo político, en el que en ningún momento nos vemos representados como colectivo. No nos concierne su modelo publicitario, ya que los medios de comunicación son reflejo de una sola forma de relación de pareja, excluyendo de sus imágenes nuestra *diferente* forma de ser y de amar.

Nosotros, homosexuales, hemos sido obligados a inventarnos un mundo paralelo, construido a partir de nuestro peculiar modo de entender sus leyes, sus instituciones, sus creencias y su forma de concebir el amor.

Frente a esta perpetua *otredad* en la que vives, frente a un *estar en el mundo* que ni comprendes ni te interesa, y al que sientes perennemente agresivo con todo aquello que eres y cómo eres, sólo el arte me ofreció la posibilidad de crear una silenciosa mentira que se convirtió en mi única verdad, último reducto de lo Real... Escultor de esa *topera* laberíntica en la que mil pasillos subterráneos se entrecruzan; perdido en sus túneles sombríos, sorprendido en sen-

deros sin final. Existencia reducida a Resistencia.

En ese vivir subterráneo he oído al mundo tan sólo como un rumor que venía de allí arriba y he desarrollado mi arte y mi ser sin conexión con una realidad que decidí no ver. El artista es una paradoja, pues configura la mirada de los otros para continuar él mismo en una completa ceguera. Inventa la visión de los demás obteniendo a cambio la garantía de su oscuridad. En este subterráneo que has elegido, sólo percibes fragmentos imprecisos y construyes con ellos una verdad supuesta.

Un día ese rumor de arriba se hace más intenso. Un insistente ruido ensordece tus oídos... Están perforando un pozo que, desde la superficie, avanza poco a poco en profundidad, atravesando la quietud de la *topera*. Desde ese rumor oyes que lo llaman «sida».

El sida es ese pozo por donde hoy escalo ladrillo a ladrillo, tiznando mi cuerpo al tocar sus negras paredes, ahogándome en su aire denso y húmedo... Y sin embargo, es ese sórdido túnel el que de forma súbita y violenta me ha hecho volver a la superficie. El Sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura emergencia. Agradezco al sida esta vuelta

impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de Realidad. Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo. Hoy sé cuál es la verdadera dimensión de ese límite. Hoy he dejado de imaginarlo. Hoy yo soy ese límite.

* Aparecido en el periódico «EL PAIS» el 1-XII-92.

SIDA Y SENTIDO*

Alberto Mira

Una periodista se presentó en una sala de hospital en busca de un reportaje sobre un enfermo de Sida. El paciente se mostró cordial y sonriente, y con una sonrisa trató de aparecer en las fotografías. Con visible irritación, la periodista exclamó: «Deje usted de mostrarse tan feliz. Se trata de un asunto serio». Cuando el paciente trató de explicar que sus meses de enfermedad habían sido los más plenos de su existencia, la periodista le respondió con desprecio que le habían lavado el cerebro y se marchó. El reportaje nunca llegó a publicarse.

El principal problema que presenta el Sida no es el virus que lo provoca, sino lo que se ha hecho del virus. Hay una tendencia, casi una necesidad, a arrojar oscuridad sobre un hecho. El Sida, como tantas otras cosas, es un problema de lenguaje. La enfermedad es el lugar de actuación de un entramado de discursos sociales. El Sida en sí mismo no tiene más significado que una catástrofe natural, pero mientras que una inundación o un terremoto unen a las personas y las mueven a luchar contra lo irreparable buscando soluciones

positivas, la actitud frente al Sida ha sido exactamente la opuesta: se ha pasado de la ocultación del hecho a su utilización para dar rienda suelta al prejuicio, a la amenaza, a la segregación y al odio. Lo que en principio diferencia al enfermo de Sida de la víctima de una catástrofe natural es la idea de contagio. Si bien el discurso científico suele aceptarse como paradigma absoluto de verdad (creemos en la ciencia para curarnos de una gripe o para hacer nuestra vida más confortable), en el caso del Sida se ignora la mediación de la ciencia. El poder de contaminación se vive de modo angustioso, irracional, como sucede con la brutal discriminación de niños en los colegios. En suma, la sociedad se comporta como si la sola presencia del afectado bastara para extender la enfermedad. Bajo estas actitudes sólo hay un terror irracional al contagio; son signo de una voluntad de no ver como estrategia de defensa frente al contagio.

Nadie quiere saber, y el lenguaje se convierte en soporte de la ignorancia. El lenguaje ha servido para levantar un muro que nos aisle de la realidad, del azar, de lo que no puede tener sentido. El pensamiento primitivo quería ver una voluntad en los fenómenos meteorológicos, en las catástrofes. Se trataba de crear la ilusión de

13.Estrujenbank: "Los Tigres se Perfuman con Dinamita", Los
Tigres se Perfuman con Dinamita, Madrid, Gramma, 1992.

LOS TIGRES SE PERFUMAN CON DINAMITA



¿DÓNDE ESTAMOS? ¿Cuál es nuestro papel en esta farsa? ¿Somos sólo los muñecos de un sistema que se quiere promocionar por todos los medios, o la pieza de una maquinaria que siempre termina por funcionar mal? Realmente, ¿qué somos? Participamos en una obra de teatro que ha perdido sus argumentos, que no sabe ya quién es el protagonista.

OCURRIÓ UNA VEZ EN UN PAÍS DONDE SU DICTADOR MURIÓ DE CANSANCIO, nadie lo asesinó, los grupos terroristas se encargaron de exterminar personajes menores de una política putrefacta, pero al Dictador nadie fue capaz de meterle un petardo en el culo. Ahora son los héroes de un nacionalismo reaccionario, moralista, ocupan las páginas de los periódicos, pero tampoco hacen mucho. Matan como máquinas...
PALABRAS DE SANGRE SIN RESULTADOS.

AHORA LOS HÉROES SILENCIOSOS DE LA POSGUERRA SE HAN CONVERTIDO EN LOS DUEÑOS. Bien, pero ¿para qué?, ¿para darnos una pantomina que se llama socialismo, vestidos de traje y corbata, consultantes dóciles de una familia real que heredamos? Somos muy listos, muy educados, estuvimos de moda durante unos años, vendemos mucho; pero nadie se pregunta cuál es la dirección en la que vamos. El 92 se anunció como otra feria de la vanidad de nuestro viejo imperialismo. Y todo el mundo se quedó contento.

NUESTRO ARTE TIENE UN PRECIO EN EL MERCADO, hemos llegado a la meta, hemos superado el vacío de nuestra posguerra. La política ensalza a los viejos artistas. Como putas se entregan a la propaganda de los políticos. ¿Para qué? Para demostrar que durante el periodo franquista fueron putas vestidas de rojo y ahora se visten de VIOPRURAS (viejos profesionales urbanos del arte).

SI EL ARTE NO ES UNA AMENAZA PARA EL PODER ESTABLECIDO (YA SEA POLÍTICO O ESTÉTICO), NO ES ARTE. Acariciar es fácil, pero desgarrar la carne de la sociedad cada vez que se expone es mucho más difícil. Nuestro arte es hoy en día una caricia perfumada, pero los tigres se perfuman con dinamita, no con colonias importadas.

LA COLECTIVIZACIÓN DEL ARTE ES UN ERIZO ENVENENADO CONTRA EL PROTAGONISMO DEL ARTISTA Y EL PROTECCIONISMO DEL ESTADO. Hay que negarse a todos los condones que nos ofrece el poder, porque la carne, aunque se muera en el roce, es mejor, es más sabrosa. ¿Para qué ser sanos si nos aburrirnos con nuestra salud? LA SALUD MATA. EL ARTE SALUDABLE MATA AL ARTISTA. Del basurero salen olores que enamoran, trozos, chatarra, restos, desperdicios, sobras, que un día, amontonados, nos darán una idea más o menos caótica de cuál ha sido nuestro lugar en el hueco discurso de las políticas. NUESTRO ÚNICO PARTIDO ES UN ORDENADOR. NUESTRO REY ES EL DE COPAS, EN UN BAR DE BARRIO O EN UN PUEBLO.

CIEN INNUMERABLES NÚMEROS DE LOTERÍA

Cien innumerables números de lotería tocaron ese cualquier día de la semana. Un batallón de gente ha salido a la calle para celebrarlo, y en las oficinas la gente continúa produciendo promesas para las próximas rebajas.

Los estatutos sociales se hubieran mantenido como un castillo de naipes, si no hubieran estado dispuestamente arriesgados a que alguna pasión venidera los hiciera volar por los aires de una puñetera vez.

En un banco alguien compra acciones con frenesí...

ESTRUJENBANK

La política por fin tiene algo que ver con el tocino.
La nueva pobreza marca la pauta para el futuro.
La comida sigue siendo la misma.
El sexo también.
Madrid es una ciudad que sólo tiene interés porque está cerca de Méjico.

ESTRUJENBANK

Hojalatería y pintura en general.
Percibir el impacto que se nos viene encima y seleccionar sus imágenes más tópicas, con la perspectiva satélite del pan de cada día.
La cultura Europea es una birria.
La no cultura Europea no es ninguna birria.

14. Dionisio Cañas: "Una Mosca en la Leche", Estrujenbank.
Hojalatería y pintura en general, catálogo de exposición,
Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca, 1990.

UNA MOSCA EN LA LECHE

El optimismo es cobardía
Oswald Spengler

*L'homme heureux a perdu
la tension de son ame il est tombé.*
Jean-Paul Sartre

El éxtasis ante lo ordinario es la capacidad de contemplación viva, de concentración, que nos devuelve una relación íntima con las cosas que nos rodean, que relaciona nuestra interioridad con el mundo exterior. En la modernidad de las primeras décadas del siglo se pensó que el ámbito en el que vivíamos se podía convertir en pura forma abstracta, así fue que la arquitectura, el mobiliario, se despojó de todo adorno para limitarse a una geometría esencialista y práctica. Hoy en día esas formas nos parecen encantadoras y despiertan en nosotros una nostalgia que podemos usar parcialmente. En ese vaso de leche que fue diseñado por Mondrian y la Bauhaus vino a caer la enorme mosca de Duchamp, con sus objetos menoseados por el tiempo y desgastados por el azar. Se había despertado entre los artistas el apetito por las formas menos abstractas y frías. Se había abierto la grieta, en plena modernidad, por la cual entrarían el pop art, la ironía, y los objetos cotidianos manipulados y reciclados en forma artística, ocuparían el escenario de galerías y museos.

Por esos mismos años 20, sociólogos, psicólogos e intelectuales, se ponían de acuerdo para denunciar a las masas urbanas como a rebaños en búsqueda de pastores de mano dura y, con frases brillantes, nos decían que frente a aquellas muchedumbres sin personalidad un hombre superior y selecto tendría que salvarnos. Pero la resistencia silenciosa y despreciada del pueblo seguía acumulando en los bares y en sus casas objetos ordinarios, y a través del cine, la publicidad, la música, y luego de la televisión, se creaban mitos y personajes que vendrían a ser después (con aquellos objetos utilitarios) la fuente de donde sacarían sus mejores obras los artistas.

Cuando Husserl escribió, a principios de este siglo, *a las cosas mismas* (e hizo la crítica de la razón pura), jamás se le ocurrió pensar que había objetos plebeyos y otros que sí eran los únicos dignos de la reflexión aristocrática de la filosofía. Lo que nos quiso decir fue que desde una lata de cerveza hasta la idea de la nada podían ser el objeto de nuestra contemplación intelectual y artística, a condición que los relacionáramos con la vida propia de esos objetos (o ideas) y con la nuestra misma. En este momento, gran parte del arte español parecería empeñado en una sola dirección: la construcción de una belleza abstracta que sirva de decorado para gente que alguna vez ha visto la portada de libros importantes y, citando sus títulos, se les ocurre que están diciendo algo profundo y trascendental. Más la trascendencia es algo que nos puede consolar ante el caos y la duda, pero no es lugar en el que nos sentimos en casa —como dijo Bachelard cuando le preguntaron que qué era la eternidad.

Las masas ya son felices, todos somos seres selectos que vestidos con modelos de Loewe, o con imitaciones de marcas francesas e italianas, hacemos colas en los museos, sabemos quien es Picasso, detestamos a Karl Marx (que ya no está de moda) y seguimos las vidas de príncipes, familias reales, multimillonarios y altos políticos, como si todos salieran de un cuento de hadas en el que, gracias a la televisión y a las revistas, nos hacemos la ilusión de que cualquier día de estos seremos todos como ellos.

Estrujenbank les propone a ustedes un salto sin paracaídas al vacío de la realidad que nos circunda; aunque no les garantiza cuál será el resultado de ese arriesgado salto. España no es sólo esa imagen que nos daba la revista americana *Newsweek* en el primer mes de 1990: «With the fastest growing economy in Western Europe, Spain today is fat on luxury shops, glorious restaurants... and Paris prices». Este artículo trataba del arte español de los últimos quince años pero, como se puede ver, la marca de la España actual es la de las «tiendas de lujo» y los «gloriosos restaurantes».

Spengler y Ortega fueron unos elitistas bastante asquerosos que escribían bien y nos dejaron páginas admirables, pero lo que no sabían es que de aquel *hombre masa* que ellos denunciaron íbamos a pasar a este elitismo de masas elegante e informado, que no tiene ningún deseo de estropear su felicidad tomando una actitud crítica. En verdad, no somos tan felices como creemos y el arte que se está haciendo en España se parece cada vez más a un aguachirle donde el minimal, lo abstracto, y el preciosismo conceptual y estético se mezclan para hacernos sentir que por fin somos los hijos triunfantes y dichosos del consumismo. Es que quizás se ha cumplido la profecía de aquella obra de George Grosz que en 1924 llevaba por título: «Pronto Europa será un suburbio de Nueva York». La energía de Manhattan, y la toma de conciencia social que se está dando aquí en el arte, no la tenemos, pero sí un rampante afán de lujo y de riqueza que es el lado más siniestro de esta ciudad.

Sucede que a pesar de nuestro inagotable afán de progreso siguen zumbando las impertinentes moscas en el campo como en la ciudad. Es posible que algún día nos caiga una de ellas en el gran vaso de leche «Made in Spain» y entonces no sabremos qué hacer con ella: algunos la mirarán e intentarán ver qué hace el pobre insecto entre nuestra llamante blancura, otros se tomarán la leche sin hacerle caso a la mosca, y los más listos tirarán la leche y se servirán un nuevo vaso —si es que nos queda leche en el refrigerador. De alguna forma ESTRUJENBANK, es la mosca en la leche del arte español.

DIONISIO CAÑAS
Nueva York, febrero de 1990

15. Román de la Calle: "¿Qué es Arte Sociológico?", Címal no.16,
Valencia, 1982.

¿Qué es el «arte sociológico»?

Román de la Calle

Suth: «Art is idea as idea».

Fischer: «Art is ideology as ideology».

Desde hace algunos años vienen dándose teniendo como epicentro París — una serie de acciones, prácticas de video, desarrollo de revistas, manifiestos, artículos polémicos, revistas especializadas, publicaciones marginales y hasta textos de ensayo e investigación que convergen mutuamente, dentro de una amplia y dispar tipología, sobre un planteamiento de conjunto apuntado hace ya una década y que sigue, no obstante, manteniendo de los modos concreta actualidad — aunque sea para nosotros haya podido pasar, de hecho, prácticamente desapercibido como movimiento unitario. Nos estamos refiriendo al denominado ARTE SOCIOLOGICO, cuyas experiencias de participación se han extendido internacionalmente.

Pero ¿qué es realmente el «arte sociológico»?

Si atendemos a su «declaración de intenciones» habría que remontarse a su primer manifiesto, redactado ya en 1971 (1), a cuyo pie aparecía un nombre que con el transcurso del tiempo iba a ser el más significativo de esta tendencia: Hervé Fischer.

¿Qué se postulaba en aquel Primer Manifiesto, titulado «Por una práctica artística socio-pedagógica»? ¿Cuáles eran sus presupuestos y objetivos?

Nos vamos a permitir entresacar algunos fragmentos, ordenándolos en epígrafes distintos, de acuerdo con las principales cuestiones tratadas en aquel texto programático, con el fin de esquematizar así los puntos básicos:

a) Arte y sociedad: prioridad del enfoque sociológico.

«Cada sociedad desarrolla ideologías diferentes en relación a la belleza. Sin embargo el hecho artístico no apela tanto a un análisis estético como a una análisis socio-lógico, infinitamente más perspicaz.

Así en una misma sociedad globalizada, las diferentes concepciones de lo bello que coexisten se refieren a modelos estéticos más o menos recientes (...). Estas diferencias culturales marcan hendiduras sociales muy significativas, ya que tanto la «lectura» de la historia del arte (marco de referencia en el que cada uno encuentra la base de su propio juicio estético) como, a fortiori, la actitud adoptada respectiva-

HYGIÈNE DE L'ART
PEINTURE À DÉCHIRER
(CAMPAGNE PROPHYLACTIQUE)



IF YOU FEEL SENSITIVE
MAKE LOVE, NOT ART
(HYGIÈNE DE L'ART - CAMPAGNE PROPHYLACTIQUE)

ante la producción artística contemporánea dependen del punto de inserción social que se desarrollan.

El análisis socio-económico confirma el eslabonamiento existente entre el arte y las estructuras sociales. En efecto, la producción artística responde hoy a las leyes del mercado capitalista de competencia, como cualquier otro tipo de producción: diferenciación de los productos (por la necesaria originalidad del estilo del artista) e innovación que ha venido surgiendo como la preocupación primordial de las vanguardias».

El artista frente a la práctica del arte.

La dependencia de la expresión artística respecto a las estructuras sociales plantea a los artistas un problema político. Considerando que el arte ha sido hasta el presente o un engaño o una ilusión (considérese cualquiera), es el momento de afirmar el papel específico del artista en la medida en que se trata de una tarea de elucidación de la naturaleza real del arte.

Desde este punto, la práctica artística debe suscitar nuevas tomas de conciencia. Debe ser la expresión de un pensamiento crítico y se convierte en liberadora».

Metodología a utilizar.

Se trata de un trabajo fundamental de análisis y explicitación sociológica del arte, que debe efectuarse y expresarse conjuntamente por los medios del arte mismo (imagen, objeto, lenguaje) y también por el lenguaje teórico. La práctica del arte adquiere así el estatuto del método pedagógico. Debe facilitar la lectura tan crítica como pueda del pensamiento que se expresa y debe suscitar un interrogante de ruptura con su carácter tradicional».

Arte y comunicación social.

Definimos higiene del arte a algo que es esencial y necesario en el momento actual: que el arte diga la verdad sobre el arte. Lo que implica que la obra aporte simultáneamente otros mensajes, en la medida en que no enmascaren esta toma de conciencia crítica, sino que la completen a otros niveles (...), pero siempre considerando al arte como un medio de comunicación privilegiado, especialmente si se le saca fuera del museo o de la expendedoría (galería) comercial.

La lectura —selectiva— que hemos realizado en este manifiesto nos muestra la aplicación (práctica y mental) de una metodología sociológica; que convierte al hecho artístico en objeto de estudio de un especial tipo de estudio, con las características básicas:



Exposición celebrada en el Museo Galliera, París, 1974, sobre la «Higiene de la Pintura».

1.ª — que no se trata de que el teórico aborde, como es habitual, desde un plano metodológico, el análisis del objeto artístico distanciadamente y «desde fuera». Es decir que no supone sin más la elaboración de una sociología del arte.

2.ª — que es, por el contrario, el propio artista quien produce y analiza el fenómeno artístico; aunque no para descubrir una depurada concepción del arte (ya que ello identificaría el arte sociológico con el arte conceptual (2) sin para efectuar, por un lado, una necesaria higienización del hecho artístico —implicando a veces un radical acto de (auto) liberación—, y por otra parte para mantener una clara actitud de compromiso (personal y corporativo) en relación al enlace fundamental existente entre el arte y la sociedad.

El desarrollo del «arte sociológico», que desde 1972 a 1974 se había centrado en diversos planteamientos (y en la realización de trabajos) especialmente «socio-críticos» dirigidos hacia la higiene del arte frente a las galerías, los museos, la crítica de arte y la vida misma del artista, se amplía a partir de 1974, desbordando las cuestiones de la pura ideología del arte para replantearse también, incluso, diferentes problemas en relación a la sociedad misma que produce dicho arte.

La consolidación de la tendencia es un hecho cuando en octubre de 1974 se crea el «Colectivo de arte sociológico», figurando a la cabeza del mismo, junto a H. Fischer, Fred Forest y Jean Paul Thénot, todos ellos artistas e investigadores.

producción artística contemporánea del punto de inserción social desarrollan.

ocio-económico confirma el existente entre el arte y las estructuras sociales. En efecto, la producción artística sigue las leyes del mercado capitalista, como cualquier otro tipo de producción: diferenciación de los productos, necesaria originalidad del estilo y constante innovación que ha venido funcionando como la preocupación primordial.

frente a la práctica del arte.

La conciencia de la expresión artística y las estructuras sociales plantea a la vez un problema político. Consideramos que hasta el presente no ha sido una ilusión (considérese como el momento de afirmar el papel del artista en la medida en que se trata de la elucidación de la naturaleza del arte).

En este punto, la práctica artística requiere nuevas tomas de conciencia. La expresión de un pensamiento se convierte en liberadora».

se a utilizar.

Un trabajo fundamental de análisis sociológico del arte, que debe expresarse conjuntamente con el arte mismo (imagen, objeto, forma) por el lenguaje teórico. La obra quiere así el estatuto del material. Debe facilitar la lectura tanto como pueda del pensamiento que suscita un interrogante de ruptura con el carácter tradicional».

comunicación social.

La higiene del arte a algo que es necesario en el momento actual: la verdad sobre el arte. Lo que la obra aporte simultáneamente mensajes, en la medida en que sean esta toma de conciencia que la completen a otros niveles siempre considerando al arte como un medio de comunicación privilegiado, se le saca fuera del museo-expendeduría (galería) comercial.

selectiva — que hemos realizado nos muestra la aplicación de una metodología sociológica; al hecho artístico en objeto de un especial tipo de estudio, con técnicas básicas:



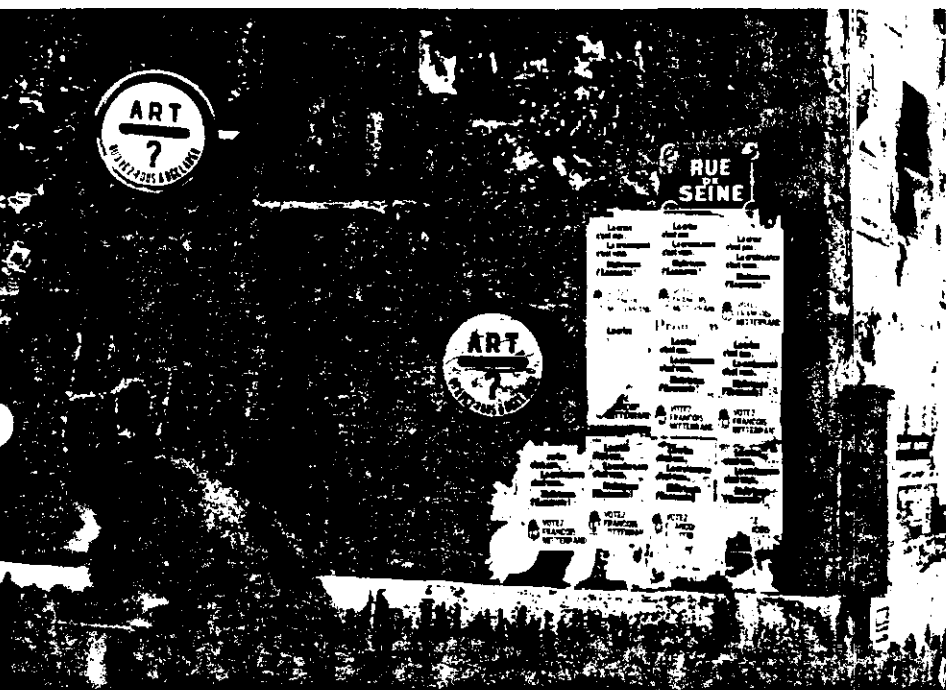
Exposición celebrada en el Museo Galliera, París, 1974, sobre la «Higiene de la Pintura».

1ª. — que no se trata de que el teórico aborde, como es habitual, desde un plano metalingüístico, el análisis del objeto artístico, distanciadamente y «desde fuera». Es decir que no supone sin más la elaboración de una sociología del arte.

2ª. — que es, por el contrario, el propio artista quien produce/analiza el fenómeno artístico; aunque no para descubrir una depurada concepción del arte (ya que ello identificaría el arte sociológico con el arte conceptual (2) sino para efectuar, por un lado, una necesaria higienización del hecho artístico —implicando a la vez un radical acto de (auto) liberación—, y por otra parte para mantener una clara actitud de compromiso (personal y corporativo) en relación al enlace fundamental existente entre el arte y la sociedad.

El desarrollo del «arte sociológico», que de 1972 a 1974 se había centrado en diversos planteamientos (y en la realización de trabajos) especialmente «socio-críticos» dirigidos hacia la higiene del arte frente a las galerías, los museos, la crítica de arte y la vida misma del artista, se amplía a partir de 1974, desbordando las cuestiones de la pura ideología del arte para replantearse también, incluso, diferentes problemas en relación a la sociedad misma que produce dicho arte.

La consolidación de la tendencia es un hecho cuando en octubre de 1974 se crea el «Colectivo de arte sociológico», figurando a la cabeza del mismo, junto a H. Fischer, Fred Forest y Jean Paul Thénot, todos ellos artistas e in-



...nio a octubre de 1974, en el Barrio de Saint Germain des Prés de Paris, colocaron cien pasquines de señalización artística.

...adores, que venían trabajando desde... antes en distintas líneas de «anima...», «encuestas» y «acciones», así como en... proyectos pedagógicos, dentro de... orientación esencialmente pragmática del...o artístico.

...l periódico *Le Monde* (9-X-74), haciéndose... del movimiento, publicará a su vez la «Pro... del nuevo colectivo», como grupo abier... que se invita a cuantos estén interesados... problema de la relación existente entre... y sociedad», y se dispongan a enfocar es...cho sociológico tanto desde la investiga... como desde la práctica artística misma, ...ltáneamente.

...l Colectivo de arte sociológico no tardará... no tiempo en provocar rechazos y tergiver...ones, pero también consigue atraer a nu...sos incondicionales especialmente entre...tas experimentales y jóvenes intelectua... la medida en que están convencidos... la línea de los planteamientos que defien... grupo— de que en nuestra época ha he...su aparición una «nueva sensibilidad», vin...da al proceso de masificación. Los sinto...de tal sensibilidad no dependen de las ac...es vituales que el hombre individualizado...a desarrollar mediante el contacto directo...a realidad, sino que más bien hacen refe...a al nexo indisoluble que une al hombre...no con la sociedad que «le» produce.

El programa que el «Colectivo de arte sociológico» propone, principalmente a través de la práctica artística, tiene fácil formulación: se trata de *cuestionar el arte*, poniendo en evidencia toda una serie de hechos sociológicos, y de «visualizar» la elaboración de una teoría sociológica del arte, como práctica artística.

La unión entre teoría y práctica, la conexión entre arte y sociología, el equilibrio entre investigación y experiencia entusiasma a cuantos anhelan no tanto descubrir nuevos caminos como elaborar una cierta «terapia socio-artística» que alcance a «higienizar» la entraña misma del hecho artístico como hecho social participativo, libre y eficaz, en base a su clara raíz comunicativa (3).

Los textos programáticos y los manifiestos se suceden paralelamente a sus «actividades artísticas» llevadas a cabo en diversos medios, y confeccionadas en torno a concretos problemas que se trataba de mostrar, criticar y depurar. Así surgieron ya desde 1975, por poner algunos ejemplos que alcanzaron suficiente resonancia, sus «exposiciones-acciones»:

— *Arte sociológico I: el arte y sus estructuras socio-económicas*. París, Galería Germain.

— *Arte sociológico II: Problemas y métodos del arte sociológico*. París, Galería Mathias Fels.

— *Arte sociológico III: Arte y comunicación*. Instituto francés de Colonia.

Los planteamientos, aunque atendían a facetas distintas del fenómeno artístico, iban generalizándose a «modos de vida», «problemas urbanos», «cuestiones municipales», «práctica colectiva del arte», «mass-media», etc.

Curiosamente los museos se interesaron pronto por tales «prácticas-teóricas» dando cabida en sus programaciones culturales al Colectivo, cada vez más radicalizado: Museo G. Illier y Museo Municipal de Arte Moderno de París, Neuenkirchen (Alemania), Perpignan, Toulouse... Después, ya a finales de los setenta y principio de la década de los ochenta, vino el salto internacional de la tendencia: Bruselas, Río de Janeiro, Sao Paulo, Middelburg, Buenos Aires, Milán, Vancouver, Toronto...

En estas «actividades» participaban otros muchos artistas y espectadores locales, con la realización directa de paneles, mesas redondas, encuestas, preparación de videos, utilización de cuantos medios marginales se idearan: salidas al exterior —cada vez más numerosas y polémicas— de los centros donde se había convocado los actos. En el fondo era una creación colectiva que suponía manifestarse y, en última instancia, exponerse.

Frente al «fetichismo» tradicional de los «objetos artísticos» había que poner en evidencia la asunción de la ideología dominante por parte del arte.

El confusionismo no se hizo tampoco esperar. La crítica especializada y las publicaciones de los medios artísticos o bien se limitaban a asimilar tales prácticas con otras tendencias como el *body art*, el *conceptual art* o con el *happening* (con lo que de hecho se pretendía eliminar, o al menos neutralizar, su principal objetivo crítico), o bien rechazaban simplemente su metodología, cuando no ignoraban por completo cuanto sucedía en torno al «arte sociológico» (4).

Por otra parte, la polémica participación del Colectivo en la Bienal de Venecia de 1976, bajo el slogan de *Bombardando Venezia* —que fue abortada—, supuso, de algún modo un replanteamiento en relación a la estrategia a seguir en sus actividades (5).

Se consolida así, con más fuerza, la idea del arte como *cuestionamiento crítico*, siempre en *participación colectiva*, desarrollado paralelamente en la calle y en el lugar fijado por los encuentros teórico-prácticos, y se asume asimismo, cada vez más, los *mass-media*, directamente, como «medios» para las actividades del arte sociológico: TV, radio, prensa, películas, cartas, publicidad vial, matasellos personales o tarjetas inusitadas. Especial interés despertaron los montajes de «pseudoprácticas medi-



Granero en Krantscheid/Seifen, Alemania, 1978. Reunión y debate entre Hervé Fischer y los campesinos. Acción de arte sociológico con motivo de un caso de contaminación producida por una mina de plomo.

o los «pseudo-dispensarios farmacéuti-
instalados en distintos lugares públicos.

os objetivos y los medios se revisan cons-
tante a la vez que se trata de analizar *pro-
cedimientos vitales* diferentes, en el eje siempre
al «arte/sociedad», a partir del supuesto
fundamental para los planteamientos del arte
(sociológico) de la *homología estructural* exis-
tente entre ambos (6). Sin embargo el Colecti-
vismo rechaza cualquier estereotipo mecanicista
reafirma insistentemente el concepto de «ho-
mología» entre las superestructuras, como re-
activo (con los correspondientes despla-
cimientos históricos) y las respectivas infraes-
tructuras, introduciendo a este fin una media-

ción fundamental entre ambas: la esquematización social propia de la época. Con ello la homología implica un «tertium quid» media que elimina el puro reflejo entre la infra y la superestructura, y que se materializa en la dinámica de la estructuración social.

Por otra parte, los principios que fundamentan y presiden el conjunto de los análisis desarrollados por el arte sociológico, han sido cuidadosamente estudiados y formulados en una especie de *pentálogo*. Esquemáticamente expuestos serían los siguientes (7):

1.º — *El arte es una producción ideológica*

° — En cuanto tal, ha servido hasta el presente a los intereses de la clase dominante (sin embargo esta relación no es ineluctable y puede invertirse en favor de la clase dominada, o al menos crítica).

° — Los valores estéticos del arte están en relación determinada con el sistema de valores de la sociedad.

° — Las estructuras espacio-temporales de la obra de arte (espacio pictórico, musical o literario, sistema cromático o tonal, estructura narrativa, etc.), están en relación de homología con las estructuras de la sociedad que ha producido esa obra.

° — Esta homología estructural no es necesariamente estable como un simple reflejo o como un modo de reproducción; puede convertirse en relación dialéctica.

Más de una vez se ha acusado al movimiento del arte sociológico de no ser más que una utopía especialmente utópica, ridículamente utópica en sus pretensiones de desarrollar una «sociología artística» desmitificador. Quizá sea cierto. Pero cualquier realización cultural siempre por ser una simple utopía.

Hoy el arte sociológico es un signo de interacción y de polémica que comporta todo un proceso de purificación y compromiso. No obstante, la búsqueda de una práctica y un pensamiento sinceros que estrechen e «higienicen» la relación arte/sociedad no puede ser simplemente una tarea individual. Tal proyecto pasa necesariamente —como ha puesto el Colectivo de arte sociológico en evidencia— a través de la presencia participativa de los demás. Más allá de lo más acá, del equívoco sueño del arte para todos, está también la utopía tentadora del arte vivenciado por todos. Ello supone un encuentro con los otros, un debate abierto y cotidianizado, donde, al experimentar junto a los demás, agudiza a la vez su sensibilidad y su crítica sobre el propio artista.

Diríase que la teoría sociológica del arte se ha vuelto contra el arte mismo y, concretamente, contra su funcionamiento idealista en la sociedad, para desarrollar una profunda crítica ideológica del hecho artístico y la simultánea desmitificación de este ámbito cultural, poniendo en evidencia y asumiendo abiertamente sus contradicciones.

De algún modo al constituirse la sociología del arte en práctica artística, se implicaba también el rechazo de la separación habitual de funciones desarrolladas por la «Crítica de arte» y la producción artística. El arte sociológico resume, en una sola y compleja función, los roles del teórico, del crítico, del historiador, del artista y del mismo público. Por ello aspira a realizar toda una *síntesis dialéctica e interro-*

gativa del hecho artístico como fecunda realidad sociológica.

Ello supondría, desde una plataforma pedagógica, rescatar el arte de su *ghetto* actual para reencontrar la posibilidad de una «comunicación eficaz» con un público que no se limita a ser tal. Si el arte es un lenguaje, no hay que olvidar que tanto las tensiones de clase como las variaciones socio-históricas atraviesan ese lenguaje, e incluso, en buena parte, lo constituyen. Por ello el arte sociológico, superadas las vanguardias, asume y proclama que lo importante no es considerar el *lenguaje en sí del arte* (como fundamentalmente pretendía el arte conceptual) sino más bien atender a sus *variaciones ideológicas* en las situaciones socio-históricas respectivas; pero tampoco se plantea como relevante la búsqueda o la consecución de una determinada definición (concepto) de lo que pueda ser el «constitutivo formal» del arte —esencialmente entendido—, sino que prefiere desvelar y criticar su función política en la sociedad actual.

De ahí la actitud inquisitiva frente al arte, materializada visualmente en aquella curiosa señal de tráfico, que dio la vuelta al pequeño mundillo de la plástica, y que simplemente preguntaba al asombrado transeunte: *Art qu'avez-vous à déclarer?*

Notas

1. Aunque se publicó en el n.º 1 de *Artitudes Internationales*. París, 1972.
2. El arte sociológico acusó al arte conceptual de representar la cúspide de la mistificación idealista, al tomar la idea del arte como campo único de su práctica investigadora, poniendo entre paréntesis toda relación constitutiva con la sociedad, la política, etc. Al afirmar el arte conceptual el carácter tautológico del arte («La idea del arte y el arte son una misma cosa», «Art is idea as idea») se acaba por reducir el lenguaje del arte a un sistema de esencias abstractas y eternas. El arte sociológico rechaza tal postura radicalmente, subrayando que el arte, con su lenguaje, es un lugar de comunicación en una situación histórica y social reales, ya que todo lenguaje es circunstancial.
3. La expresión «higiene del arte», y similares, es casi un *leit motiv* dentro de los planteamientos del arte sociológicos. En el fondo se trata de «decir la verdad sobre el arte, de manera interrogativa y crítica». «La ruptura como pedagogía y la provocación como método», para intentar explicar la

función sociológica, política, comercial del arte en la sociedad, suscitando la crítica con los propios medios de que el arte dispone.

4. Cfr. *Art vivant*, n.º de diciembre de 1971 donde taxativamente se califica al arte sociológico de proyecto «estúpido, confuso, tautológico y contradictorio».
5. El Manifiesto n.º 3 del Arte sociológico fue publicado precisamente en el Catálogo internacional de la Bienal.
6. L. Goldmann: *La Création culturelle dans la société moderne*, ed. Denoël-Gonthier, París, 1971.
7. H. Fischer: *Théorie de l'art sociologique*, pág. 86.
8. No se han incluido en esta relación bibliográfica las críticas, catálogos y artículos diversos sobre el arte sociológico, muy numerosos. Exclusivamente se reseñan libros, monografías y revistas especialmente publicadas, en su totalidad, en torno al Colectivo de Arte Sociológico.

Bibliografía fundamental sobre el «arte sociológico» (8).

H. Fischer: *Théorie de l'art sociologique*. Ed. Castermann. París, 1977.

H. Fischer: *L'Histoire de l'Art est terminée*. Ed. Balland. París, 1981.

Art et communication marginale I. (En edición trilingüe: francés, inglés y alemán). Ed. Balland. París, 1974.

Art et communication marginale II. (En edición trilingüe: francés, inglés y castellano). Ed. Ecart. Ginebra, 1977.

Citoyens/Sculpteurs. Expérience d'art sociologique au Québec. Ed. Segedo. París, 1980.

Cahiers de l'école sociologique interrogative (1980). Han aparecido hasta el momento trece números:

N.º 1: *L'art comme pratique philosophique*.

N.º 2: *Crise*.

N.º 3: *Deux expériences d'art sociologique*.

Rapports et Documents: Expériences de Presse. N.º 1. Office franco-allemand pour la Jeunesse. 1981.

16.Horacio Fernández: "Hans Haacke, lavar los trapos sucios,
¿alivia la mala conciencia?", Zehar no.23, San Sebastián
Arteleku, 1994.

Hans Haacke, lavar los trapos sucios, ¿alivia la mala conciencia?

HORACIO FERNÁNDEZ

s Haacke ha transformado el pabellón alemán de la Bienal de este año en un decorado teatral en el que el marco preside un suelo levantado y destrozado que antecede a un plato de Adolf Hitler y Benito Mussolini en la Bienal de Venecia 1993, obra que se acompaña de la correspondiente documentación sobre las finanzas pasadas y presentes de la Bienal, algo más en Haacke, que debe creer que la documentación es la única definición del arte conceptual.

Haacke y la amnesia.

En esta instalación, que ha sido premiada con el León de Oro, se insiste en su afán por desenterrar el pasado para que no se olvide, en su enfatizar hechos para conseguir que se graben, se graben, en la memoria. Es una actitud comprensible y hasta es que benéfica, cualquiera sabe. Pero, ¿es útil? ¿Para qué? ¿Más recordables los hechos que Haacke denuncia que los hechos? No son preguntas fútiles: la memoria no guarda cualquier cosa. Y no es fácil saber si la tarea de escoger algunos hechos y convertirlos en prototipos del mal, consigue algo más que trivializar el mal.

Adolf Hitler tuvo alguna relación con el arte, sobre todo con su colección. Pero también tuvo sus artistas; lo que, ¿los descalifica automáticamente como artistas? Ciertamente es que sí los descalifica. ¿Añade algo a la escasa reputación artística del escultor Arno Breker el que el artista de cámara del Führer? ¿Es más que una anécdota que el mismo Breker también haya modelado el busto del poeta Ernst Jünger y el coleccionista Peter Ludwig? ¿Es la historia de lo que rodea al arte tan ejemplar? ¿Merece recordarse que un criminal vestido de burgués llamado Adolf Hitler inauguró una exposición en Venecia en 1934? ¿O es una trivialidad?

Al es decir que tanto el poder económico como el político han estado siempre unidos al arte. Y que también, por supuesto, ha sido así a lo largo y ancho del siglo XX. Pero la intención de Haacke a citar la política y la historia del arte y creer que con ello está justificando política y economía no es tan evidente como quiere hacernos creer. Hablar del arte no crea empleo - excepto en arte.

La historia y las historietas.

Los pintores de historia del siglo pasado, en su estela habrá que incluir el trabajo de Haacke, mal que le pese al artista-profesor, pero la Historia de todos, no la historia de uno. Mark Tansey al menos se limita a como si fuera historia la historia del arte, un proceder lleno de ironía que quizás es de mejor causa, pero también es menos riesgoso que el de Haacke. La pintura de la historia del siglo XIX trata de lo que entonces era la historia, no de la historia

del arte, aunque quizás haya quien piense que puede encontrarse el original de la deformación arte-que-sólo-trata-del-arte en "El Estudio" de Gustave Courbet, una obra de 1855 que posee un poder alegórico que supera el mero tratar del arte. Si se repasa el cuadro de Courbet se verá que hay un cuadro en el que el pintor trabaja, una modelo, algunos instrumentos del oficio y poco más que tenga que ver con el arte. Lo demás - el poeta que lee, los burgueses que miran, etc. - hacen de ese estudio un taller de algo que no es sólo arte. Courbet no pinta a sus coleccionistas, sus funcionarios estatales culturales, sus críticos, etc. No hace ninguna adulación interesada a su milieu, pero tampoco lo critica a secas: sus intenciones van más lejos, ya que trata sobre algo que a todos afecta: el trabajo, la cultura, los cambios en los que se comprometía Courbet, su propio tiempo y mundo, en suma.

Levantando las alfombras.

Hans Haacke se queda casi siempre en la superficie. En vez de recordar el compromiso de Courbet, trae a la memoria cosas como los homenajes pictóricos de Fantin Latour o los estudios de artistas a lo Esquivel, aunque, eso sí, Haacke actúa con cierta intención ingenuamente malévola: "¡cuidado!, estáis donde estuvo el Führer junto al Duce, hacéis lo que hizo y apreciáis el emperador, los poderosos de antes no son muy diferentes a los de ahora".

Vaya una novedad. Cerca de los ricos y los poderosos estuvo y suele estar siempre lo peor y -a veces- lo mejor del arte, pero con decir eso no se hace más que insistir en un lugar común, aunque sea buscando debajo de las losas del pabellón alemán de la Bienal, levantando las alfombras a ver si hay cadáveres. Cuando Joseph Beuys excavó en 1976 bajo esas mismas losas para su obra "Parada de Tranvía", quiso construir un monumento al futuro a partir del pasado, sin los moralismos recriminatorios de vía estrecha con que el torpe Hans Haacke intimida al público de la Bienal.

Instalación "Germania".
Pabellón alemán en la XLV Bienal de Venecia. 1993.





"Haciendo inventario (Inacabado)". Oleo sobre tela.
241 x 206 x 18 cms. 1983/84.

otra cosa sería que Haacke pintara Historia, que no sólo se basase en su trabajo el pequeño mundo que rodea al arte, por lo que es probable que éste pueda ser, sino que contara algo sobre los seres humanos que son sus contemporáneos. Apañosos estaría si Pablo Picasso en "Guernica" hubiera pintado un enfado considerable por la destrucción de algún monumento que en Guernica hubiera, en lugar de pintar un alegato contra la guerra. Imaginemos (posible) Guernica de Haacke: una instalación con bomba e imagen de monumento, la una sobre la otra y, cerca, documentación indicando que una cosa perteneció al rico X y la otra al pobre Y, con acopio de datos que indicaran alguna relación entre los fabricantes de la bomba y sus lanzadores con la posesión de un mecenazgo de alguna obra de arte... ¿Qué diría eso sobre la historia de Guernica? ¿Y sobre todas las Guernicas? A ver si va a cambiar que el bulo de que ya no hay Historia es una verdad de seso válida para los funcionarios culturales del Pentágono y para los artistas que deberían pintarla y, sin embargo, nos hacen una vez más juegos solipsistas sobre su minúsculo mundo, como siempre repleto de personajes poco recomendables.

Oleo perteneciente a la instalación "Despliegue y Diversidad de la Brigada Ludwig". 225 x 170 cms. Berlín, 1984.



Con guante blanco.

A los artistas que se llamen políticos: dejen de anunciar que el Pisuerga pasa por Valladolid, ya se sabe. Usen su mala intención contra los poderosos, pero que sea a base de razones de peso, pues no basta anatemizar a los ricos porque carezcan de buen gusto artístico o porque, de tenerlo, lo utilicen para darse importancia social... Descubrir algo sobre los poderosos quizá sea una manera de derrocarlos, una forma de socavar su poder; decir que tienen mal gusto, que suelen aparecer por las inauguraciones, que se aprovechan del prestigio social y cultural del arte en su beneficio, es algo de poco interés: ¿quién sería tan ingenuo de creer otra cosa? No desde luego los artistas, que poco pueden sacar de la frecuentación de los círculos del poder, aunque quizás sí puedan hacerlo esos mediadores que tanto proliferaron mientras hubo dinero; esos organizadores de exposiciones o funcionarios culturales que intentaron convencernos de su necesidad, algo que poco tiene que ver con el arte y menos con el público. Haacke da a esos tipos su legitimación: "Mire cómo somos; hasta somos capaces de admitir que critiquen a nuestros superiores, siempre que sea con guante blanco, esto es, por su relación con el arte". ¿Y eso qué? La lucha contra el poder pasa por desenmascarar muchas cosas, entre las que comprar o no arte es una de las menos remarquables.

Cuando Haacke transformó en 1986 el "Agua y Gas en Todos los Pisos", de Marcel Duchamp, en "Arte y Dinero en Todos los Pisos" estaba enunciando una verdad de barquero que muy poco añade a la comprensión y transformación del mundo, una tarea del arte que por lo visto no practica el artista alemán que da clases en Nueva York. Retratar como hizo Haacke hace diez años a Margaret Thatcher en compañía de sus mecehas, curiosamente también mecenas artísticos, pero sin mencionar a sus víctimas, ¿de qué sirve? ¿Eso son los trapos sucios que deben ventilarse en público? Si hay que construir memoria, debe ser otra memoria, la que sí deba recordarse, una memoria que no se reduzca a la pequeña historia de un pequeño grupo.

El trabajo de Haacke puede reducirse a la representación moralista del corporativismo de un gremio que se concede a sí mismo demasiada importancia. Con él otra vez se vende y no del todo mal como Arte lo que no es sino otro comentario al mundo del arte, un comentario más que no trata sobre formas ni significados demasiado interesantes, en tanto en cuanto son de un alcance tan limitado como fácilmente tolerable.

Un aviso para los delatores.

No hay arma arrojada menos interesante que la que reduce la subversión a la anécdota. Ya se trate de que Tapiés fue tutelado por el régimen franquista o de que una firma que paga exposiciones o compra arte también fabrica armas. El posible valor del trabajo de cualquier artista no se encontrará ni en su adhesión a los principios del Movimiento en los cincuenta ni en su conversión a la fe nacionalista del pequeño comerciante llegados los setenta. Eso son anécdotas que dicen algo sobre el oportunismo del artista, pero poco sobre su trabajo.

El delator, el que denuncia, debe tener algo muy importante que denunciar para que merezca la pena hacer el esfuerzo de prestarle atención. Y no deja de ser asunto de la prensa económica o del corazón, tan complementarias ellas, el que un pastelero riquísimo sea además compulsivo comprador de cuadros y negociante con ellos. Al menos en la actualidad; ya llegará el historiador del futuro buscando documentación para rellenar una ficha o, en el mejor de los casos, para tener datos sobre la historia del gusto de la burguesía de una época. Desagrada tan zafia labor.

Venezian aurtengo Bienalean Alemanian jaio baina aspalditik New York-en bizi den Hans Haacke-ri Urrezko Lehoia saria eman diotela -eta, artikulua honen egileak zailantzen jartzen ditu artista honen baliabide artistiko-ideologikoak, bereziki historia eta memoria artistikoari buruz egindako erabilpenak.

17. José Luis Brea: "El salvaje corazón del mundo (algunas escenas radicales de David Lynch)", Sub Rosa. Arte y Estética no.2, Cáceres, 1990.

La misma regla por la que el espíritu, como matemática borrosa pero inapelable, se enciende y pone en juego. El espíritu: mera fantasía económica de la complejidad interactiva de los lugares del mundo, unos sobre otros, unos contra otros -imaginaria clausura del sistema, en su apertura inviolable y barroquizada, bajo la ley del tiempo.

*

Un continuo desparramar sesos, masas encefálicas, cerebros. Se trata de evidenciar que no hay alma, que no hay tal cosa.

Sobre el mármol de la escalera de los salones de baile y contra la barandilla se desperdigan trocitos, como vomitados y empapados en sangre, del cerebro de Bob Ray Lemon, todos ellos todavía contaminados de la orden terminante: "¡pincha a Sailor Ripley, acaba con él, lava el honor de Marietta!".

Casi puede verse todavía latir en esa chicha reventada la compulsión de un querer, de un deseo de activar mano y navaja contra Sailor. Desparramada por los suelos, deja de haber lugar de una conciencia: ella se devuelve a la economía entera del lugar. Sailor señala la verdadera procedencia de la orden que activaba la mano. Marietta era el alma que movía la navaja que agitaba Bob. Lo que yace estaba poseso: respondía a una economía espesa y entramada de acontecimientos, fantasías y deseos. Bob lo ignoraba todo. Ni siquiera Lula, temerosa por la vida de Sail y encabritada con su violencia, sabe casi nada.

Sueña, sospecha, tiene recuerdos borrosos que se encienden a veces con los cigarrillos,...

Los sesos que hurga la muchacha del accidente. Se toca los pensamientos, bien banales para quien se está muriendo. Mamá te va a regañar, has perdido el sujetapelo, y algo se te escapa por la grieta.

Eres tú, querida, lo que se va. No habrá castigos esta noche.

Tercera sesión de cerebro estampado: la sesera de Bobby Perú (*like the country*) envuelta en un panty. Hay algo glorioso en su vuelo, es como una especie de ascensión mística. Lynch controla la velocidad del reventón, no hay cámara lenta, pero sí una modulada ralentización que enquistas la mirada -entre aterrorizada y totalmente fascinada- en el paquetito volante. El ángel negro es forzado a salir del mundo, el exorcismo se corona: de ahí que el

espectador, incluso contra su voluntad, experimente alegría, alivio, casi beatitud -mezclado a la repugnancia, al inevitable asco-.

Toda la maldad concentrada en el frío proceder de Bobby, la meticulosidad con que anudaba el advenimiento del futuro, queda en suspenso. La trama de lo inevitable, tal y como estaba en esa masa de sesos escrita -nuevamente incluyendo muerte de Sailor-, es volada brutalmente por el disparo accidental de la escopeta de cañones recortados. El destino es, por segunda vez, sometido a la incidencia de un azar superior. El Mal vence al mal, la materialidad implacable de una Espiritualidad absoluta excluye el dominio de ejercicio de las conciencias individuales, incluso la de los ángeles negros. Estos son devueltos a su nada natural.

Sailor se arroja al suelo para que le esposen las manos, mientras un perro se escapa con otra mano entre los dientes, liberando la hilaridad ya incontenible de la audiencia. Mostrando que la más estremecedora violencia es inductora de las más ambiguas reacciones -conducidas, eso sí, con maestría. Los humanos no somos humanos.

Cuando menos, no plenamente.

Primera forma de la radicalidad de Lynch: hacerlo evidente.

*

→ Pero, ¿qué pamplina es ésta de la radicalidad?

¿Acaso cualquier enunciación pretendidamente radical no se produce dentro del sistema mismo que aspiraría a subvertir? ¿Cómo entonces podría lograr su objetivo, alterar desde la raíz -¿pero acaso hay raíz?- la organización del mundo que hace posible también su propio acontecimiento, la forma específica en que éste se produce? ¿Acaso, incluso, el efectivo darse "dentro" del sistema no produce un efecto revertido de legitimación de éste -muestra su tolerancia, su capacidad de "plena" transparencia, tanta que incluso consiente la presencia de quien le denuncia (con lo cual, a reverso, se legitima)? Si así fuera, el único éxito de la enunciación radical consistiría en verse proscrita -esto es algo que los funambulistas del cotarro radical (tipo Torres) saben bien: su mayor logro consiste siempre en que no les permitan llegar a realizar su proyecto (pero que la cosa, por supuesto, alcance notoriedad pública, consiga habitar el *media*, entre de lleno en la lógica del espectáculo y la cultura de masas -que ellos,

supuestamente, "cuestionan").

Tomemos tres ejemplos bien recientes en nuestro país.

Primero: caso Wodizcko y su proyección sobre el arco de Moncloa. ¿Qué ocurre con ella? Nada, absolutamente. La indiferencia casi perfecta del ciudadano de a pie; la autocomplacencia de los enteradillos asistentes que se imaginan muy comprometidos, muy radicales ellos; el interés moderado de los media que encuentran en la proyección un espectáculo vistoso, estético y reproducible y, en fin, una pregunta -"¿CUÁNTOS?"- que queda tranquilamente flotando en el viento sin respuesta.

A la postre, toda la bienintencionada intervención no sirve más que para chupar cámara y restársela a, por ejemplo, el encadenamiento que un grupo de insumisos protagoniza esos mismos días en otros arcos, los de la puerta de Alcalá, denunciando al gobierno socialista por su participación activa en el conflicto del golfo y requiriendo la inmediata vuelta de las tropas y el levantamiento del secuestro de ciudadanos por parte del Estado. Frente a esa denuncia radical, la otra, la que sólo pretende parecerlo, no hace sino legitimar. El inquilino de la Moncloa observa el espectáculo desde palacio y sonríe: tenemos un país moderno y progresa, por fin -todo nos está permitido.

El propio Wodizcko se marcha convencido de que estamos muy concienciados aquí, sí, y así lo declara. Los periódicos lo recogen.

Segundo ejemplo: el *Sansón* de Chris Burden, instalado en el vestíbulo del Círculo de Bellas Artes. La pieza es un dispositivo que se supone cuestiona radicalmente (desde los cimientos, vale la broma) a la Institución que lo aloja: cada vez que entra un espectador hace girar un clásico torniquete de entrada a museo, haciendo éste a su vez que las vigas a él conectadas por un aparatoso mecanismo aumenten un grado su presión contra las columnas del edificio. Entrado un cierto número -desde luego, inalcanzable para esa exposición- de visitantes, la pieza, en teoría, derrumbaría el edificio.

A los dos días de inaugurada la exposición el mecanismo que activa el torniquete está ya desconectado, boicoteado; a los cuatro el espectador ni siquiera pasa por él.

La Institución continúa beneficiándose del prurito de radicalidad -la radicalidad vende mucho últimamente- que le otorga el albergar una obra que,



Krzysztof Wodiczko. *¿Cuántos?* 1991. El Sueño Imperativo

cuando menos imaginariamente, la cuestiona; pero al mismo tiempo desactiva toda eventual eficacia de ese cuestionamiento. A la postre, todo queda en un puro teatro, en simulacro de radicalidad, en falso cuestionamiento.

Ahorramos comentarios.

Tercer caso: la cancelada exposición -una más en su haber, se va a convertir en el especialista- de Hans Haacke en la Fundación Miró. Para fortuna de Haacke y de quienes todavía ven en él el último exponente del radicalismo artístico, aún quedan directivos de instituciones museísticas y empresas financieras suficientemente cortos de vista. También para su fortuna la perspicacia e inteligencia crítica de Jeffrey Schwartz ha sacado rápidamente el asunto a la luz - con lo cual, la eficacia del intento de Haacke ha cobrado alguna dimensión, seguramente incluso mayor de la que habría tenido caso de llevarse a término la exposición.

Porque, al cabo, lo que Haacke parece que quería denunciar era patéticamente poca cosa y ya sabida por todos: la utilización de la obra de Miró por los gabinetes de diseño de imagen corporativa para crear logotipos empresariales como el de la Caixa.

La suerte de Haacke, insisto, ha sido que le cancelaran la exposición -en sí mismo, eso denuncia mucho más, ciertamente. Si los responsables de imagen corporativa de la Caixa o los directivos de la Fundación Miró no hubieran vetado, por activa o pasiva, el que habría quedado en espantoso ridículo habría sido el propio Haacke. ¿Que el logotipo de la Caixa es mironiano? Sabido es. ¿Y qué? Lo único que con ello quedaría demostrado es cómo un arte que en tiempos pasara por radical puede perfectamente ser puesto al servicio de los intereses de empresa -si ésta se comporta con la suficiente inteligencia.

Los directivos del Deutsche Bank y la Mercedes -a la sazón, sponsors del evento- así acertaron a hacerlo con la obra del propio Haacke en la Documenta 8: le dejaron hacer y denunciar. Vista de lejos, la instalación de Haacke funcionaba como excelente publicidad corporativa. Y a los escasos que se detuvieran a leer la información que Haacke en ella denunciaba, los datos aportados no les añadirían mucho a lo que ya sabían, o sospechaban con toda certeza -y para colmo les sería fuerza reconocer la honradez de las empresas manteniendo su sponsorazgo pese al feroz ataque. ¿Es esto el tan cacareado



Hans Haacke. *The Saatchi Collection (Simulations)*. 1987. Instalación en Victoria Miro Gallery. Londres

radicalismo artístico o lo es más bien la gamberradita de vestir de monja las estatuas del Círculo de Bellas Artes, como hiciera Kevin Carter?

Pregunta un escéptico.

*

Y sin embargo, qué deplorable se nos aparece todo arte tibio, conformista, qué detestable cualquier actitud connivente, qué insoportable incluso toda ironía o todo cinismo, todo bufoneo, todo frívolo jugueteo de lenguaje, en tanto meramente sirva al mantenimiento de las cosas en su curso ... Qué deleznable todo arte que no se imponga como primera causa y objetivo último la transformación radical del mundo, de la vida, de las formas de su experiencia, de la organización toda de lo real -que es precisamente la capacidad que los lenguajes autodenominados radicales han perdido irreversiblemente en su raptó de beneplácita autocomplacencia (consigo y, por extensión, con el sistema que les da curso legal).

Y en ello reside toda la complejidad del tema, en la flagrante contradicción que nos impone la incapacidad de llamar arte a nada que no ostente una potencia imparable de trastornar radicalmente la vida y los modos de la existencia y la conciencia de ella, y la resistencia también irrevocable a atribuir esa capacidad al arte que se la autoproclama, allí donde toda su biempensante moralina tardoprogre se nos evidencia revertida y reabsorbida al servicio sólo de una mayor legitimación del orden establecido, que se la chuta como el mejor bálsamo adormecedor de las buenas conciencias asaltadas -asaltantes.

Opio posmoderno para tardíos intelectualoides cuasiorgánicos, con ínfulas -y no excesivos escrúpulos.

Y la cuestión es, entonces, cómo imaginamos ese arte que conserve alguna capacidad de trastornar la vida, alguna potencia para ponernos frente a frente la insuficiencia de las formas que la organizan, de conmocionarnos en la experiencia cruda de la violencia, al mismo tiempo fortuita y fatal, que ellas ejercen sobre nuestro pensamiento, nuestro deseo, nuestro existir. Un arte cargado de fuerza deconstructiva, de capacidad para devolvernos al imaginario de la violencia fundacional que instauraría nuestra condición y nuestro modo de ser sujetos bajo el sometimiento a un sistema generalizado que se agencia deseos, objetos y pensamientos para ponerlos al servicio de una economía

despótica en cuyo seno nuestro existir no podría experimentarse sino como dolorosa insuficiencia, como enclaustramiento.

Un arte de la crueldad, capaz de responder a la violencia de la representación con la representación de la violencia en que ella se constituye, un arte que pudiera devolvernos, en el reverso de su necesaria barbarie, al oscuro presentimiento de todo lo que, una vez comenzado, "es fatal que continúe" -y al poder conmocionante que, en la dolorosa conciencia trágica de la insuficiencia de todo movimiento en su seno, podría ser inaugural de un saber gayo, limpiamente afirmativo, absolutamente posthistórico.

Volvamos, mientras tanto, a Lynch.

*

Crepúsculo. Violenta belleza de las últimas horas, mientras el sedán púrpura se bebe los kilómetros. Sailor dormita tendido en el asiento trasero. Lula escucha las noticias hasta que su progresión al absurdo en la violencia más gratuita rebosa su capacidad.

Son noticias normales, en toda caso: "La policía de Houston ha detenido a una presunta banda de prostitución de menores que facilitaba niñas a hombres de negocios de Houston, Dallas, Fort Worth y otras ciudades ..."; "La India proyecta echar cocodrilos al Ganges, el río sagrado de los hindúes, en el cuál se bañan millones de personas al año, para que eliminen los cadáveres, según dicen las autoridades...". Finalmente, Lula detiene el coche, desciende, y le grita a Sailor que, por dios, encuentre música.

Atronador, un ruido les envuelve mientras patean, bailando, el aire, encabritados, para acabar inevitable y ferozmente abrazados, aplastados el uno en el otro con una violencia que no cabe sacarse de encima sino devolviéndola, expulsada en incontenibles descargas de adrenalina reversibles, allí en odio, aquí en amor, en salvaje equivalencia. Escena corazón -una de las más potentes y perfectas escenas jamás producidas en cine- de un saber rudo, bárbaro, un punto inaceptable.

Manotean el aire, sacudiéndose la invisible red que les apresa, que a todos nos envuelve y determina, sin escapatorias: que a todos nos arroja a uno contra otro, fieramente, en un juego extraño y duro -pasiones, la misma vida.

En Lynch, la "trama policiaca" funciona de una manera peculiar. No se trata

18. Francesc Abad: "Bildung: 'La Imagen del Pensamiento'",
Bildung: 'La Imagen del Pensamiento, catálogo de exposición
Galería Alfonso Alcolea, Barcelona, 1990.

BILDUNG: «LA IMAGEN DEL PENSAMIENTO»

La yuxtaposición del cristal y la llama: uno, con su talla exacta y su capacidad de reflejar la luz, y el otro, la imagen de la constancia de una forma global exterior, a pesar de la incesante agitación interna, la llama como meditación. La llama de la psique, un ser sin masa, pero que de él, salen los sueños, productor de imágenes; el cristal, como reflejo de estas fantasías que nos obliga a constatar la estructura específica del pensamiento, la verticalidad y el sistema organizado del reflejo como símbolo.

«No somos más que residuos de un ser encendido» aunque hemos entrado en la era de la luz administrada entre los dos universos, el de las tinieblas y el de la luz, no hay más que un instante sin realidad. A este instante sutil e imperceptible le debo «la imagen del pensamiento» junto al vínculo narrativo del cual forman parte Italo Calvino y Gaston Bachelard, que han hecho que las imágenes se sedimenten.

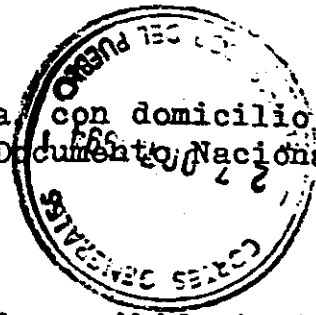
FRANCESC ABAD, 1989

Fotos. 70×100 cm. Letras. 30×350 cm. 1989

19. Isidoro Valcárcel Medina: documentación de su intervención en el programa "La Acción", Madrid, M.N.C.A.R.S., 1995.

AL DEFENSOR DEL PUEBLO

ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA, natural de Murcia, con domicilio en Madrid, calle de Toledo, número 66, y con Documento Nacional de Identidad número 22.208.948, ante V. E.



E X P O N E

- 1º Que, siendo artista de profesión, y habiendo recibido invitación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) para participar en un ciclo de manifestaciones artísticas (acciones), titulado "La Acción", que había de celebrarse en el citado Museo, y habiendo aceptado la invitación y las condiciones generales de participación, se estableció un acuerdo entre ambas partes sobre la elección del lugar del Museo en el que realizar mi trabajo.
- 2º Que, por considerarlo oportuno y adecuado, elegí como tema a desarrollar en mi intervención el de las exposiciones temporales que el Museo realiza habitualmente, asunto íntimamente ligado con el lugar en el que se llevarían a cabo las "acciones".
- 3º Que, de forma inmediata al acuerdo del que se habla en el punto 1, solicité del MNCARS, en la persona de Dª Carlota Álvarez Basso, encargada de las actividades de que hablo, que me facilitara una serie de informaciones que me eran imprescindibles para desarrollar el trabajo. (Doc. nº 1).
- 4º Que, una semana más tarde, recibí llamada telefónica en la que se me anunciaba, por parte del MNCARS, la imposibilidad de atender a mi petición, contestando, por mi parte, al día siguiente, con una carta en la que les solicitaba que la respuesta lo fuera por escrito. (Doc. nº 2 y 3).
- 5º Que, diez días más tarde, recibí lo que se presenta como (Doc. nº 4), en el cual se me responde esgrimiendo unas razones -ver sobre todo el último párrafo de la carta- que dan a entender, a mi juicio, la nula predisposición a atender mis demandas. En este sentido, respondí con la carta que se acompaña como (Doc. nº 5), a la que se me contestó de una forma cuando menos curiosa, en cuanto que se me dice que "gran parte" de los datos que solicitaba ya se me habían facilitado. (Doc. nº 6).
- 6º Que, transcurridos dos días, y ya dentro del mismo mes en que se celebra el ciclo, me dirigí al director del organismo MNCARS, D. José Guirao, con la carta que se adjunta como (Doc. nº 7).
- 7º Que, a pesar de la perentoriedad de mis argumentos (las fechas), hube de esperar trece días hasta recibir una respuesta de la subdirección del Museo. (Doc. nº 8). Esta puede decirse que era la primera vez en que se me expresaba abiertamente la negativa a satisfacer mis peticiones. Como yo no consideraba en modo alguno ajustadas ni a la lógica ni a la legalidad las razones utilizadas, contesté exigiendo que se me informara del recurso que cabía contra dicha decisión. (Doc. nº 9).
- 8º Que estas actuaciones se han desarrollado en lo que podría llamarse la línea roja, ya que, como se ve en el programa oficial (Doc. nº 10), el ciclo está en marcha y mi participación es el próximo sábado, día 29, pasado mañana.

No hay duda del perjuicio que se me causa imposibilitando mi intervención, más que por la realización del acto en sí, por la imagen que puede resultar de mi inadecuada y parcial comparecencia a él. Del mismo modo, no es despreciable el amplio esfuerzo de documentación que personalmente ya he realizado y que, al no poder manifestarse, resulta estéril.

Pero, si se me apura, más indudable parece el hecho simple de que mi solicitud lo es de unos datos que, por haber sido materia de la actuación de un organismo público (y abierto al público), no es admisible que gocen de semejante secretismo y, menos, ignorancia. Así: ¿Es comprensible que no se conozca, por los que la han montado, la superficie ocupada por una exposición dada?, ¿es posible que estén tan enigmáticamente guardadas unas cuentas que, sencillamente, no se den a conocer a quien las solicita, siendo ellas fruto de la aportación del dinero público?; no se nos dirá que los dineros de la cultura pertenecen a los dichosos fondos reservados... ¿Es lógico un aparente ocultamiento del patrocinio externo, cuando los patrocinios se hacen, en gran medida, justamente para ser difundidos?, ¿puede una institución de carácter artístico hacer discriminación, activa o pasiva, en razón del tema tratado?

Si ello no bastara, ¿es o no cierta la obligación de la Administración para con los ciudadanos de informarles de los trámites a seguir para conseguir unos datos que ella controla (siempre que esos datos no estén protegidos por alguno de los impedimentos habituales), y, si no se facilitan, de las fórmulas a las que acogerse para el consiguiente recurso?

Está claro que mi reclamación, por lo avanzado de las fechas, no va a permitir la normal y perfecta realización de mi trabajo en su momento oportuno, pero, con todo, no renuncio a que se atienda mi solicitud para, aunque sea extemporáneamente, poder cumplir con el posible público de mi "acción". Si bien se frustra mi intervención como artista en este primer momento, me queda, sin embargo, la opción y la obligación de apurar mis esfuerzos para lograr lo que creo justo. Todo ello sobre la base de que considero válido lo dispuesto en el artículo 105.b) de la Constitución y porque no puedo dejar de tener en cuenta que se trata en este asunto de una actividad de carácter cultural. Por más que a los funcionarios que la promueven pueda parecerles fuera de tiesto o inoportuna mi pretensión, es lo cierto que en materia artística (y quién mejor para saberlo que un lugar como el MNCARS) no hay límites que se atengan a las conveniencias o, en último caso, serían aquellos que la ley determinara.

Por lo expuesto, SE SOLICITA QUE, POR ESA INSTITUCIÓN, SE MEDIE ANTE EL MNCARS PARA QUE FACILITE LOS DATOS QUE SE INTERESA Y A LOS QUE, COMO CIUDADANO Y ARTISTA INVITADO, CREO TENER DERECHO.

Valencia

En Madrid, a 27 de octubre de 1.994

DATOS QUE SE SOLICITAN SOBRE CADA EXPOSICION (SIEMPRE LOS MISMOS)

FECHA: (el periodo de tiempo, aproximado, en que se celebró)

SUPERFICIE: (el terreno ocupado por la muestra, aproximadamente, sea en metros cuadrados o indicando, sobre un plano del Centro, las zonas utilizadas)

COSTES I: (sea desglosados según la relación que sigue o sea en un solo bloque el total de los diferentes conceptos)

TRANSPORTE: (ida y vuelta)

MONTAJE: (lo realizado ex profeso para la presentación de la muestra y, despues, para la vuelta de las salas a su estado previo)

SEGUROS: (referidos a transporte y periodos de exhibición y almacenamiento)



COMISARIADO: (gastos de todas las personas o materiales promovidos --sueldos de los responsables y de los eventuales, pago de trabajos de investigación, selección y búsqueda de obra, etc.-)

OTROS: (alquileres, préstamos, compensaciones o cualquier otro asunto relacionado con la muestra)

COSTES II: CATALOGO: (importes correspondientes a textos y fotografías o dibujos --honorarios de sus autores-, investigación e impresión)

PATROCINIOS: (los posibles que se hayan producido afectando a diversas partidas del presupuesto, con expresión del patrocinador y de la cosa patrocinada)

NOTA.- En la sección de COSTES I se entienden excluidos los que son gastos habituales del Centro (vigilancia, seguridad, limpieza, suministros y consumos, publicidad, etc.)

EXPOSICIONES SOBRE LAS QUE SE SOLICITAN LOS DATOS

Colección Amigos del CARS

Joseph Beuys

Fernando Botero

André Breton

Dadá y Constructivismo

Equipo 57

Lucien Freud

Julio González

Colección Guggenheim

Philip Guston

Wifredo Lam

Antonio López García

Markus Lüpertz

Agnes Martin

Memoria del futuro

Colección Nasher

Naturalezas Españolas

Bruce Nauman

Colección Panza di Biumo

Colección Philips

Picasso, Miró, Dalí.

Diego Rivera

El Siglo de Picasso

Colección Sonnabend

Nicolas de Staël

Suiza Visionaria

Antoni Tapies

Françes Torres

Rosemarie Trockel

Utopías-Bauhaus



sigue_

Bram Van Velde

Viena

Will Viola

Visiones paralelas

Departamento de Audiovisuales del
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA
Carlota Álvarez Basso
Madrid.-



9 de septiembre, 1994

Estimada Carlota:

He recibido ayer la llamada de Esther Xargay en la que me comunicaba la decisión adoptada sobre misolicitud de datos de las exposiciones temporales de vuestro Centro.

Según lo acordado con ella, te adjunto copia de la carta que le he enviado para que, simultáneamente, conozcáis ambas mi posición; bien entendido que el contenido de dicha carta es igualmente válido para ella y para tí.

Recibe una vez más mi cordial saludo, así como la reiteración de mi disponibilidad para atender las posibles gestiones que fuera oportuno realizar con vista al feliz final de este asunto

I. Valcárcel

Fdo: I. Valcárcel Medina
Madrid.



Doc. 1

Esther Xargay
Barcelona.

(ciclo "La Acción". MNCARS)

Madrid, 9-IX-94

Estimada Esther:

Hago referencia a tu atenta llamada telefónica de ayer en la que me comunicabas la imposibilidad de atender la petición que os hacía para reunir los elementos que me son necesarios para llevar a cabo la acción planeada dentro del festival que celebráis en el próximo octubre.

Lamento enormemente esta negativa en cuanto que puede entorpecer e incluso imposibilitar la realización del trabajo que tenía pensado.

Es lo cierto que desde la distancia del simple peatón o del simple artista (dichas sean ambas cosas en su mejor sentido, que es el que las iguala) resulta dolorosa e inconcebible, aunque no sorprendente, esa postura.

Con todo, te solicito que la respuesta que ya me has adelantado, me la hagáis llegar por escrito, acompañada, claro está, de las razones o motivos que justifiquen o, cuando menos, respalden la decisión.

Rogándoos tan rápida contestación como en este último caso, y agradeciendo tus gestiones para resolver satisfactoriamente el asunto, te saludo atentamente

I. Valcárcel

Fdo: I. Valcárcel Medina
Madrid

Isidoro Valcárcel Medina
C/ Toledo, 66
28005. Madrid.-

Museo
Nacional
Centro
de Arte
Reina
Sofía

Santa Isabel, 52
28012 Madrid
Tel. 467 50 62
Tel. 468 30 02
Fax 467 31 63

Madrid, 19 de Septiembre de 1994

Querido Isidoro,

En respuesta a tu carta con fecha de 31 de Agosto de 1994, adjunto te remito todo el material que he podido reunir:

-Un listado elaborado por el Departamento de Prensa en el que figuran los títulos y las fechas de todas las exposiciones que han tenido lugar en esta institución, o que han estado vinculadas a la misma, desde su apertura. En ella se incluyen la mayoría de las exposiciones que mencionas en tu lista.

-La Memoria de Actividades del Museo de 1991 y 1992 en la cual figuran las fichas técnicas de todas las actividades que se han llevado a cabo durante estos años. La Memoria 1993 y 1994 está en curso pero no va a estar lista hasta principios del próximo año. Desgraciadamente no se ha llevado a cabo ninguna memoria de actividades anterior a la incorporación de María de Corral como Directora del Museo.

-Los Presupuestos Generales del Estado para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía para el año de 1994. En ella figuran los apartados por partidas presupuestarias.

En referencia a la solicitud de documentación específica sobre los gastos de exposiciones desglosados por categorías económicas, lamento señalarte que la mayoría de esta información no está depositada aquí. Este Centro de Arte abrió sus puertas en 1986 como "Centro de Arte Reina Sofía" y estaba dirigido por el Centro Nacional de Exposiciones que a su vez dependía de la D. G. de Bellas Artes del Mº de Cultura. En 1991, después de varios años durante los cuales la programación de exposiciones y la administración del Centro estaban controlados desde el Mº de Cultura, el Centro pasó a ser Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y se convirtió en Organismo Autónomo bajo la dirección de María de Corral en 1991. A partir de ese momento el Museo cuenta con un organigrama interno y unos presupuestos administrados por el propio Organismo.

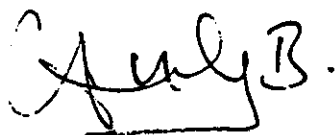
Museo
Nacional
Centro
de Arte
Reina
Sofía

Santa Isabel. 52
28012 Madrid
Tel. 467 50 62
Tel. 468 30 02
Fax 467 31 63

Las actividades realizadas desde esa fecha quedan reflejadas en la Memoria adjunta. Mucha de la información que tu solicitas está incluida en ella excepto algunos los datos económicos que lamentablemente no te podemos facilitar pues tienen carácter confidencial al tratarse de datos que incuben a empresas y a personas independientes del Museo.

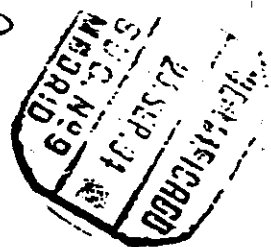
Esta es toda la información que he podido recabar al respecto. Espero que sea de utilidad para tu performance.

Atentamente,



Carlota Álvarez Basso.
Jefe del Dpto. de obras de Arte Audiovisuales.





Departamento de Audiovisuales del
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA
Carlota Álvarez Basso
Madrid.--

22 de septiembre, 1994

Estimada Carlota:

El arte no es ni un adorno ni un regalo; y los que lo producen o gestionan no han de disponer de ninguna carta blanca. Valga esto como respuesta somera a tu carta, sobre la que, por el momento, no quiero argumentar nada en el sentido de rebatir sus diversos puntos, por la sencilla razón de que el tiempo dedicado a ello sería más útil en asuntos de mayor relevancia y urgencia.

Gracias por enviarme la lista de exposiciones del año 94 (los otros ya los tenía), con la cual sólo me falta una fecha por conocer de entre las 34 que manejo para la acción de octubre.

Como

comprenderás, las otras cosas que me has mandado (presupuestos generales del Estado, memoria de actividades 91-92) no se refieren en absoluto a lo que es de mi interés y que yo preguntaba al Centro; y además, son cosas que se encuentran en las oficinas del BOE o en vuestra biblioteca.

Lo que pregunto, lógicamente, es algo que no está al alcance de un simple viaje de metro: En ese Centro, que es un organismo, institución o lo que sea público, vienen celebrándose, desde hace siete años, exposiciones de algunas de las cuales yo -como a cualquiera podría ocurrirle- necesito unos datos, en principio para atender una demanda del mismo Centro, pero incluso aunque no fuera ésa la razón.

Tal vez no tú particularmente, pero sí el Centro como entidad responsable y, por supuesto, conocedora de ellos, debe (repitió: debe) dármelos o facilitarme el procedimiento para obtenerlos.

A todos los envíos que me habeis hecho he respondido sin pérdida de fecha (según se puede apreciar fácilmente). Y eso es así porque tengo interés en la cuestión... y, aparentemente, el MNCARS debería tenerlo también.

Si realmente quereis que yo haga mi acción, teneis que contestarme rapidísimamente, aún más de lo que te decía en una carta anterior.

Si, por el contrario, es mayor el afán por no proporcionar los datos --como consecuencia de una determinación férrea-- que el de celebrar el acto, también deberíais decírmelo clara y urgentemente. No otra cosa pedía en mi carta del día 9 de los corrientes.

Rogándote a tí, y en tu persona a toda la institución, un comportamiento acorde con un centro promotor del arte, me despido pidiendo perdón por mi terquedad (como si es que tuviera que hacerlo) y mandándote un cordial saludo

I VALCÁRCEL

Fdo: I. Valcárcel Medina
Madrid.

Isidoro Valcárcel Medina
C/ Toledo, 66
28005. Madrid.-

Museo
Nacional
Centro
de Arte
Reina
Sofía

Madrid, 30 de Septiembre de 1994

Santa Isabel, 52
28012 Madrid
Tel. 467 50 62
Tel. 468 30 02
Fax 467 31 63

Querido Isidoro,

Lamento que la documentación que te enviamos en respuesta a tu carta del día 31 de agosto no haya sido de tu interés. No obstante, en ella se reflejaba una gran parte de los datos que nos solicitabas.

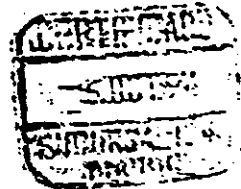
En referencia a tu carta del día 22 del corriente, en la cual me reiteras tu demanda y me señalas la urgencia de una respuesta por parte del MNCARS, siento comunicarte que, de momento, no me es posible darte una contestación definitiva puesto que el cambio del equipo de dirección ha retrasado sensiblemente la toma de decisiones hasta que el nuevo Director, el Sr. D. José Guirao Cabrera, tenga la posibilidad de despachar con los diferentes jefes de departamento del Museo. Te enviaremos una contestación por escrito en cuanto se haya tomado una decisión al respecto.

En la confianza de que comprenderás los motivos de nuestro retraso, me despido atentamente,




Carlota Álvarez Basso.
Jefe del Dpto. de obras de Arte Audiovisuales.

Ministerio de Cultura
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA
Sr. Director. D. José Guirao
Madrid.



5 de octubre de 1.994

Muy señor mío:

Me es grato dirigirme a usted para exponerle un asunto que tengo pendiente con la institución que tan dignamente dirige:

Al ser invitado, en carta del pasado 10 de mayo, por el MNCARS a participar en el ciclo "La Acción", a celebrar en el presente octubre, concebí la idea de realizar mi trabajo basándome precisamente en temas de ese Cantro.

Una vez que hubimos elegido el espacio en el que desarrollarlo, solicité, a continuación, los elementos que me eran precisos para su preparación. Es bueno conocer que, a esas alturas, ya había yo realizado frecuentes y prolongadas visitas a la biblioteca del Centro, a fin de ir empapándome de las particularidades generales de aquello que me proponía hacer.

Sin embargo, mi solicitud (y no sé si usted estará ya al corriente de ello) no ha sido atendida; aunque tampoco he recibido una negativa comprensible y rotunda, sino simplemente excusas.

Mi proyecto es realizar una especie de exposición de lo que es la actividad concreta de las exposiciones temporales que, a lo largo de su trayectoria, ha realizado el Reina Sofía.

Con más precisión: pedía una serie de datos de una serie de estas exposiciones ya celebradas. Los datos eran, de cada una de ellas:

- fecha de celebración
- superficie ocupada o zona del edificio
- coste, más o menos aproximado, por todos los conceptos, del montaje
- coste, con las mismas consideraciones, del catálogo
- patrocinios, si los hubiere.

Dado que mi pretensión no es nada exótica; dado que no implica riesgo o improcedencia; dado, además -aunque resulte incómodo decirlo-, mi incuestionable obligación artística de elegir los temas de mi creación; dado, por fin, mi derecho constitucional -cosa a la que me violenta tener que acudir- de inquirir sobre asuntos administrativos de mi interés... ruego de usted que, en el ejercicio de su cargo, haga que se me proporcionen las informaciones solicitadas..., o los procedimientos a seguir para obtenerlas..., o el acceso al lugar donde se encuentren..., o, en su caso, las razones legales que prohiban la comunicación de las mismas.

No dudando de la atención que ha de prestar a mi solicitud, le hago llegar un casi grito de socorro, ya que mi intervención (aun sin fecha fija todavía, si bien en el programa figura la del 22 de los corrientes) es para este mismo mes de octubre. Imagínese la urgencia que me corre su respuesta.

Aprovecho la ocasión para quedar de usted afectísimo, enviándole mi más atento saludo

(VALCÁRCEL)

Fdo: Isidoro Valcárcel Medina
Toledo, 66
Madrid.-

P.D. Cuanta documentación sobre el asunto le sea necesaria, podrá obtenerla del Departamento de Audiovisuales, que es el que ha gestionado lo que más arriba le relato. Vale.

Sr. D. Isidoro Valcárcel Medina
C/ Toledo, 66
28005 MADRID

Madrid, 18 de octubre de 1994

Muy Sr. mío:

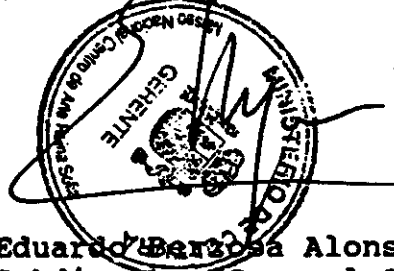
Por indicación del Director del Museo contesto su carta del día 5, sobre los datos que necesita para la "performance" que va a realizar en el Museo el próximo día 29 y he visto la documentación que le ha facilitado la Jefa del Departamento de Obras de Arte Audiovisuales, Carlota Alvarez Basso.

Comprendo el interés que estos datos pueden tener para Vd. y he comprobado que se le han entregado en su gran mayoría.

Respecto a los datos económicos referentes a exposiciones, catálogos y patrocinios, lamento comunicarle que no se los puede proporcionar, ya que no estoy autorizado para ello, pues el Museo, como Organismo Autónomo, responde de su gestión económica ante la Intervención General de la Administración del Estado y ante el Parlamento, bien a través del Tribunal de Cuentas del Reino, bien a través de las preguntas que los Diputados y Senadores pueden formular al Gobierno de la Nación.

Esperamos, no obstante, contar con Vd. para participar en el programa previsto de "La Acción".

Atentamente,



Eduardo Barba Alonso-Martínez
Subdirector General Gerente

Ministerio de Cultura
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA
D. Eduardo Berzosa. Subdirector Gerente.
Madrid.

003187
REGISTRO GENERAL
ENTRADA

20 de octubre de 1.994

Muy señor mío:

Encantado de conocerle epistolariamente, porque así me voy haciendo unas relaciones en el MNCARS, motivadas todas por el mismo asunto.

Oígame, yo aprecio las supuestas sutilezas administrativas por lo que tienen de ingenioso, pero usted sabe muy bien que lo que me contesta es completamente gratuito. A mí no me importa a quién y cómo responde el Museo de su gestión económica, ya que no le pido que me rinda cuentas a mí. ¿Por qué esa obsesión de sentirse investigados?

Ustedes, en el fondo, pretenden envolver en un lío institucional y competencial un principio taxativo: el artículo 105.b) de la Constitución. En ese artículo no se dice "La Ley regulará el acceso de los ciudadanos a los archivos y registros administrativos, salvo en los casos en que estén de por medio el Tribunal de Cuentas o un Organismo Autónomo o la Intervención del Estado...", no. Dice: "La Ley regulará el acceso de los ciudadanos a los archivos y registros administrativos, salvo en lo que afecte a la seguridad y defensa del Estado, la averiguación de los delitos y la intimidad de las personas". ¡Y basta!

¿Acaso puede argumentarse que los secretos del MNCARS arriesgan la seguridad del Estado? ¿Es que existe la presunción de que el coste de una exposición esconda las interioridades sentimentales de un funcionario?

Dado que no coincido en absoluto con sus peregrinas argumentaciones (a mí me parecen excusas), me propongo, ahora que por fin he conseguido una respuesta, recurrir contra esa decisión. Por ello echo de menos en su carta de contestación lo que, con respecto a las resoluciones, expone el artículo 89.3 de la Ley 30/1992 de forma expresa, ya que ello me es imprescindible para formular mi recurso.

Entrego personalmente en el registro del Museo esta carta para incitarle a usted a la máxima urgencia en la respuesta. ¡Falta 9 días para mi intervención!

Atentamente

Valcárcel

Fdo: I. Valcárcel Medina

Esta Postdata se refiere a una cuestión que la primera vez que

se me expuso por ustedes dejé pasar como peccata minuta, pero que ya me parece poco serio que la usen otra vez.

En modo alguno se puede sostener ni insinuar que se me "han entregado en su gran mayoría" los datos pedidos. Le informo desde fuera, aunque le hubiera sido más fácil y racional informarse ahí mismo.

<u>Datos</u>	<u>Pedidos</u>	<u>Entregados</u>
fechas	34	33
superficies	34	0
coste exposiciones	34	0
coste catálogos	34	0
opciones de patrocinio	34	5
partidas de patrocinio	34	0
Totales	<u>204</u>	<u>38</u>

VALE

Ministerio de Cultura
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA
S. Director, D. José Guirao
Madrid.

29 de octubre de 1.994

Muy señor mío:

Me dirijo nuevamente a usted no porque aspire a recibir una respuesta, que ahora sería tardía para la intervención que tengo asignada para hoy, sino con el propósito de hacerle algunas consideraciones administrativas que le pongan directamente en contacto con la realidad y con el hecho de que el arte no es sólo lo gratuito, sino lo caro.

Tanto a la anterior dirección del Centro o Museo, como a la actual, como a los diversos departamentos o escalafones que hayan conocido mi pertinaz abordaje debo decirles que "La Administración está obligada a dictar resolución expresa sobre cuantas solicitudes se formulen por los interesados".

Me decepciona particularmente que, conociendo la urgencia del asunto que nos ocupa -urgencia para mí en atender las fechas establecidas por el MNCARS-, no se les ocurra más procedimiento que el agónico y periclitado silencio administrativo que, por fin, no está ya en el espíritu de la nueva legislación española, la cual postula: "El silencio administrativo, positivo o negativo, no debe ser un instituto jurídico normal, sino la garantía que impida que los derechos de los particulares se vacíen de contenido cuando su Administración no atiende eficazmente y con la celeridad debida las funciones para las que se ha organizado".

¿Cree usted que cuando yo me presente ante el público esta tarde podré decirles, con razón, que la ausencia de mi "acción" se debe a causas ajenas? Yo creo que sí.

Le solicitaba a usted en mi anterior carta que, caso de no poderse atender mi petición, me comunicara qué era lo que lo impedía, ya que, para situaciones así, está establecido que "El ejercicio de los derechos podrá ser denegado... debiendo, en estos casos, el órgano competente dictar resolución motivada". Y sobre la motivación, precisamente, se dispone que "Serán motivados con sucinta referencia de hechos y fundamentos de derecho: a) los actos que limiten derechos subjetivos o intereses legítimos. b) los que resuelvan reclamaciones previas a la vía judicial". Yo, como lego en los vericuetos de la legalidad, me limito a leer la letra de la ley e intuyo que mi "interés" es "legítimo". (Imagino al Ministerio de Cultura dotado de un amplio equipo de asesores que, además, en cuestión de minutos, podían haberme convencido de lo erróneo de mi aspiración). Pero no ha habido nada de eso... 24 días después; porque la carta de su subdirector más parece un ejercicio de pirotecnia.

Le rogaba también que, de ser preciso, me indicara cómo formalizar mi solicitud, ya que sé que tengo derecho

a "Obtener información y orientación acerca de los requisitos jurídicos o técnicos que las disposiciones vigentes impongan a los proyectos, actuaciones o solicitudes que se propongan realizar". Todo esto porque sé que el MNCARS puede argumentar que la petición no se le ha hecho en forma; es cierto, pero tampoco la invitación se hizo, ni se firmó contrato alguno, ni, en conciencia, yo podía contestar con un impreso a una carta que empieza "Hola, Isidoro" o "Querido Isidoro". Pero, en fin, si éste fuera el problema, se me tenía que haber informado y yo hubiera formulado la petición en el modelo correspondiente.

Le sugería también que se me permitiera la entrada al lugar donde se hallen las respuestas a mis preguntas, toda vez que "Los ciudadanos tienen derecho a acceder a los registros y a los documentos que obren en los archivos administrativos". Añadiéndose que "Cuando los solicitantes sean investigadores que acrediten un interés histórico, científico o cultural relevante, se podrá autorizar el acceso directo de aquéllos a la consulta de expedientes, siempre que quede garantizada debidamente la intimidad de las personas"; y yo quiero pensar que si ustedes me han propuesto actuar en el MNCARS es porque supondrán, hipotéticamente al menos, un interés cultural relevante en mi trabajo.

Pero no sólo eso, sino que, aunque yo no hubiera insistido, con la simple presentación de mi lista de pretensiones, "Los titulares de las unidades administrativas y el personal al servicio de las Administraciones Públicas que tuviesen a su cargo la resolución o el despacho del asunto serán responsables directos de su tramitación y adoptarán las medidas oportunas para remover (!horror!) los obstáculos que impidan, dificulten o retrasen el ejercicio pleno de los derechos de los interesados".

Sí, ya sé que ustedes, aparte del no disimulado rechazo que les produce mi indagación, pensarán que yo no me percaté de la cuestión de los plazos.., que no me hago cargo de lo laborioso de las respuestas que les pido. Es posible, pero, aunque actuando con la máxima diligencia y con la estricta metodología requerida -según mis cortas luces-, cualquiera podría decir que es un asunto del propio interés del MNCARS, y hasta podría insinuarse que es el iniciador del procedimiento. Por lo demás, las normas asignan a la propia Administración (y más si está tan al tanto de la urgencia como en este caso) un compromiso directo: "El procedimiento, sometido al criterio de celeridad, se impulsará de oficio en todos sus trámites".

Recibida, finalmente, la citada respuesta de su subdirección, ésta contenía la omisión del recurso oportuno, que, aunque solicitada después, no he recibido, a pesar de que es preciso informar de "Los recursos que contra la resolución procedan, órgano administrativo o judicial ante el que hubieran de presentarse y plazo para interponerlos", según norma obligatoria de oficio en toda resolución, ya que me propongo,

lógicamente, contar con una respuesta fehaciente que me permita justificar mi trabajo ante la gente que lo sigue...; porque ante mí mismo ya estoy suficientemente justificado por tanto escribir..., como ustedes por tanto leer.

Le recuerdo simplemente que el MNCARS no me ha facilitado nada de aquello de lo que es, hasta ahora, exclusivo detentador y usuario. Porque lo cierto es que obtuve un tercio de lo secundario (fechas y patrocinios), pero nada de lo fundamental (superficies y costes). Y si a mí me hubiera interesado lo secundario (de lo que ese Centro hace amplio alarde) en las mismas publicaciones donde repelí los datos que digo se encontraba abundancia de ello, tales como las listas de personalidades, número de cuadros por exposición, guía de comisarios, donaciones, legados, fotografías de las inauguraciones y hasta la lista completa del personal.

Mire, yo no tengo nada en contra de esa institución -por sí es que lo pudiera parecer-, pero sí soy opuesto al esplendor en el arte. Si acaso usted viene a mi actuación verá cómo estas dos cosas son ciertas.

Creo sinceramente que el Reina Sofía está prescindiendo de una oportunidad para mostrar que está a favor de la cultura profunda, del conocimiento; porque lo que yo le propongo es darse a conocer.

Al terminar, me doy cuenta de que esta carta, en realidad, no va dirigida a usted ni al MNCARS, sino a aquellos pocos que se interesan por el arte. Es cierto que ha sido una carta burocrática, poco artística...; pero si aun así ha resultado tan larga, qué hubiera pasado si le hablo de arte..., algo que no está todavía legislado... No sé cómo hubiera podido conseguir hacerme comprender en tan corto espacio.

Pues, señor mío, se trata de arte.
Atentamente

I VALCÁRCEL

Fdo: I. Valcárcel Medina
Madrid.

P.D. Todas las citas que aparecen corresponden a la Ley de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común.

20. Isidoro Valcárcel Medina: "La memoria propia es la mejor fuente de documentación", entrevista realizada por Manuela Martínez y J. Agustón Mancebo en Sin Título no.1, Cuenca, Facultad de Bellas Artes, 1994.

tro arrinconados, además de varios tubos fluorescentes que salen de los sacos de arena... no es nada.

El librito, por lo demás, creo que lo habéis visto.

En Seiquer hiciste "A continuación (Lugares, sonidos y palabras)", es la primera vez que integras el sonido en una exposición espacial, ¿qué pretendías con aquella música y aquella variación de objetos? ¿Por qué fue realizada en dos lugares distintos, la galería y el local de la 4ª ó 5ª planta? ¿Qué importancia tiene la arquitectura en la estructura del ambiente?

Como los malos entrevistados, contesto primero a lo último: la arquitectura es el ambiente. En principio no hay más que ambiente, no hay más que arquitectura. Así que la importancia es definitiva. A mi modo de ver, allí, como siempre, sólo hay una respuesta elegida para un lugar elegido... la particularidad es que la respuesta era un lugar.

Si lo miráis bien, este montaje no era sino uno de aquellos cuadros del año 62, de los que hablamos al empezar la entrevista. Entonces, sobre menos de un metro cuadrado, se contaba una historia espacial, reflejada en imágenes, que iban una detrás de otra, generalmente adaptadas al hábito cultura de la lectura (de izquierda a derecha y de arriba a abajo...). Ahora sobre una superficie mucho

mayor y con una altura de 3 metros se contaba otra historia. Lo que ocurría aquí, es que, como el proceso era más complicado, había un texto para explicarlo y como la duración era más impositiva, había un sonido, no una música (aunque su papel era el de música), para animarlo. Quiero aclarar, porque no es nada gratuito, que ese sonido era acumulativo; es decir, que cada día se iba "cargando" más.

Lo importante para mí era que sólo el que acudiera a la galería 12 días seguidos podía decir que había "visto" la exposición, que sólo Fefa Seiquer y yo la vimos.

Siempre me ha gustado requerir esfuerzos de los espectadores para sacarlos de la pasividad que el mundo del arte promociona con gran empeño.

Durante los Encuentros de Pamplona del 72, empiezas a concebir una forma de arte social. ¿Qué relación tuvo el público con la obra que presentaste? ¿Qué relevancia tiene la participación del espectador en el desarrollo posterior de tu obra?

No creo que haya duda que los Encuentros de Pamplona han sido la mayor concentración artística ocurrida en España. De sobra sabemos que gran parte de los artistas que eran significativos entonces y, curiosamente, de los que después lo fueron estaban allí, por una semana, juntos. En lo que a mí se refiere, su importancia estuvo repartida

entre lo que vi y presencié y la reacción del público ante mis obras. Puede decirse que la película, que allí se estrenó, pasó como debía y cabía esperar, con un confortable escándalo, pero menor que los demás sitios en que se ha pasado. Sobre el otro trabajo, el gran montaje del centro de la ciudad, puedo decir que yo era demasiado ignorante como para haber previsto lo que podía pasar. Así que, yo presenté una obra que podría llamarse "plástica" y me di cuenta de que era una obra exclusivamente social... Me di cuenta allí. Esa fue la repercusión y el aprendizaje. Como podéis ver por lo que digo, definitivo para dar lugar a una concienciación.

Pero el sentido de esta toma de conciencia no es el de que, a partir de entonces yo haya dado un papel al espectador, no. El sentido es que yo me di cuenta de que, no el espectador, sino el hombre, tiene una función básica, ineludible, en el territorio artístico. En las llamadas obras de participación que han podido venir después, el público (que no es público, sino coautor) no hace sino ejercer su derecho creativo: no es que se le conceda o se le ceda nada, sino que se le advierte de para qué está allí. Y al público siempre le queda la posibilidad de no "participar"... Pero, generalmente, el público participa.

Desde el 74 comienzas a hacer diversas acciones: "Conversaciones telefónicas",

"Motores", "La visita", "Doce ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba", "Retratos callejeros", "Examen", "Tarjetas de intercambio". ¿En qué consistían esencialmente estas acciones? ¿Cuál es la intención de las mismas?

Muy frecuentemente en el arte no se tiene claro el sentido de lo que uno hace, creo yo. Tal vez aquí hay algo de ese palpito mágico que, consensuada y socialmente, define al arte. No tengo empacho en decir lo que siempre he negado (tal vez por una mala conciencia injustificada), y es que en el ejercicio del arte, constantemente se viven momentos en los que lo que pasa no tiene apoyatura lógica y consecuente. Digo esto porque hay trabajos a los que uno no le encuentra sentido hasta después de pasado el tiempo. ¿Quiere eso decir que eso se hizo sin ton ni son? No creo; yo, personalmente, no hago las cosas que me parecen gratuitas... por lo tanto, cabría pensar en un cierto "sentido" que te aconseja o te da permiso para hacer lo que, deductivamente, no es seguro que debas hacer.

Todos esos trabajos que citáis, ¡y muchos otros! son consecuencia, sí, de un impulso necesario, y de un planteamiento riguroso (hasta donde yo alcanzo), pero no cabe ignorar que eran ideas sueltas que andaban por ahí y que, para pillarlas, bastaba con estar al "loro"... y como los "loros" tienen antena,

quiere de hacer más desplegado

Coramar a un no para d summun porqué de llamante impecab nadie lo t haces, te muchos d tu núme muy bien

Eso ción: el q probable cuente a porta si haber pa de arte, b ciente de

Hay pación (a fiero). Te ella en o citáis, la En su ela cipa nadie te, pero el participar quiere en Y su inter que pued cierto ser que no es,

Rea Buenos A consistía Asunción' la gente?

En Asunción"

quiere decirse que no había que hacer más que tener la antena desplegada.

Como comprenderéis, llamar a un desconocido por teléfono para darle mi número no es el summum de la genialidad... el porqué de esta idea está, sencillamente, en que, siendo algo impecablemente coherente, nadie lo hace. Pero si tú vas y lo haces, te encuentras con que muchos de los llamados apuntan tu número, aunque no sepan muy bien por qué.

Eso es el arte de participación: el que el sucedido es muy probable que esa persona se lo cuente a su familia... y poco importa si él no es consciente de haber participado en una obra de arte, basta con que sea consciente de que "ha participado".

Hay otra forma de participación (a lo mejor la que yo prefiero). Tenemos un ejemplo de ella en otra de las cosas que citáis, la conocida por "Motores". En su elaboración casi no participa nadie, al menos directamente, pero el "espectador" tiene que participar, por fuerza, si es que quiere enterarse de lo que pasa. Y su intervención es tan intensa que puede ser dolorosa, en un cierto sentido... desde luego lo que no es, es espectador.

Realizas actividades en Buenos Aires y Brasil. ¿En qué consistían "136 manzanas de Asunción" y "El Diccionario de la gente"?

En "136 manzanas de Asunción" (que debería llamarse

"136 cuadras...") mantuve conversaciones con las gentes del centro de aquella ciudad medio fantasmagórica y medio infantil. Yo les pedía si querían acompañarme a dar una vuelta a la manzana, hablando conmigo. Hacía hasta tres intentos en cada una, si ninguno fructificaba, me pasaba a otra.

"El Diccionario de la gente" consistió en pedir a los habitantes de Sao Paulo una palabra de su idioma. Con todas las palabras reunidas, confeccioné, por orden alfabético, un catálogo, un diccionario en el que se incluían las repeticiones de términos.

En 1977 realizas una exposición en la Caja de Alicante y Murcia, ¿de qué forma colabora la gente en esta ocasión?

Ah, en este caso, como los dos anteriores, podréis ver que las personas intervinientes son coautores, aunque haya que aclarar que, aun en el caso de que todas se hubieran negado, no hay duda de su "participación e intervención". Es una cosa muy importante: la obra está en pie, no hay duda. Si nadie acepta participar, el fracaso lo es sólo de participación, y, a mi modo de ver, en una gran medida achacable al promotor de la idea.

La experiencia de Alicante fue muy bonita porque a la gente se le pedían objetos, cosas, no palabras. Y su colaboración fue majestuosa. Hubo quien, al no llevar nada encima que le pareciera digno de una exposición de

origenes sociales o culturales. Eran ideas que se expresaban arquitectónicamente, pero que podían hacerlo en otro lenguaje. El uso de los planos, y, sobre todo, de unos planos tan ortodoxos, es un recurso no menos irónico que las ideas mismas en ellos testimoniadas. La finalidad de esta arquitectura no es más que meter el dedo en la llaga del poder; el cual, pudiendo hacer no mueve un dedo, y se regocija en su propia inmundicia.

Quiero decir: anunciar el fin del paro, cuando se sabe, positivamente, que el futuro de la sociedad occidental es la falta de horas laborables... resulta escandalosamente descarado por evidente. Y yo creo que por eso mucha gente se ríe viendo el proyecto, porque se da cuenta que es verdad.

Pero no sólo el poder, también la sociedad, que carece de otra aspiración que la monetaria y de otro interés que la estulticia, es merecedora de esa crítica. Meterse a trabajar en un edificio super aclimatado y super sofisticado... no hace más que disminuir tus simples recursos funcionales (de cuerpo y de alma).

Y no digamos la cultura. Construir museos en una época en la que no hay obras para guardar (entre otras cosas porque "críticamente" se dice que el arte de hoy no es para preservarlo, sino que es efímero)... no es sino un regodeo en la propia sinrazón. Ahora, institucionalmen-

te, se argumenta que en estos momentos el museo es una obra en sí... ¿y cuándo no lo ha sido? En fin, son excusas de niños tontos, pero resabiados.

Es por todo eso por lo que unos proyectos que se limitan a poner a las claras la evidencia, necesitarían, para ser viables, otra época y otra mentalidad, es decir, son prematuros. Pero, como a la vez, son tan fáciles técnicamente y tan sencillos ideológicamente, pues, estando como estamos en un momento histórico donde se potencia tanto la tergiversación, está claro que no ha llegado aún su hora.

Los que los tachan de utópicos están diciéndolo una soberana tontería porque, contrariamente, son los más tópicos, es decir, los más unidos al lugar.

¿Por qué abandonaste la Facultad de Bellas Artes y la de Arquitectura? ¿No has afirmado que la arquitectura es tu verdadera vocación?

¡Pues por eso precisamente! Fue un acto luminoso de mi vida. Igual que os decía antes sobre algunos trabajos que se hacen sin saber lo que se hace, y que luego resultan tener un sentido, así, yo todavía me pasmo de la lucidez que tuve para salir de allí tan a tiempo, aún sin contaminar... Porque yo no era una persona lúcida, sino bisoña.

Hablas de la construcción y destrucción de los museos en el "Museo de la ruina".

arte, me llevó hasta su casa para darme algo mejor. Esta es la verdadera "exposición de la vida".

No puedo ocultar, sin embargo, porque es lo que ocurrió, que, a pesar de que a todos los invité y rogué para que fueran a la inauguración, nadie fue. Creo que sólo al arte y a sus congéneres se les puede culpar de ello.

¿En qué consistía tu participación en la exposición constructivista "Forma y medida"?

Aquello fue un suceso curioso. Los constructivistas forman todavía (y digo todavía porque estuve ahí antes) un armazón consistente que, cada cierto tiempo, organiza algún acontecimiento. Cuando esa muestra se hizo, yo, como estáis viendo, ya no pertenecía a esa tendencia; pero fui invitado y reclamado, tal vez porque ellos no sabían mi posición. El caso es que terminé interviniendo. En lugar de enviar un cuadro o escultura realicé una acción el día de la inauguración. Consistía en un grupo de secretarías que mecanografiaban un texto que yo leía durante horas. El texto, que se escribía en un papel continuo, de colores diferentes cada rollo, estaba constituido por las permutaciones de la frase: "El arte es una acción personal, que puede valer como ejemplo, pero nunca tener un valor ejemplar". Después, los papeles se expusieron en la sala y, curiosa y lógicamente dieron lugar a una obra plástica y constructivista.

Años, bastantes, después, en otra de estas celebraciones, en el mastodóntico catálogo que hicieron, relatando aquella otra muestra, decían que yo había presentado un trabajo "totalmente fuera de lugar"; y era verdad.

Como actividades de intervención del público destacas el "Coloquio-conferencia". ¿Qué hiciste en esta ocasión?

"Coloquio-conferencia" era, en realidad, mi primera conferencia, en el año 83, creo. En el título va toda la miga del asunto: el coloquio era antes de la conferencia. Yo llegué a la mesa del conferenciante y dije: "Buenas tardes, queda abierto el coloquio". Lo demás, un par de horas de lo que os podéis imaginar. Estuvo bien. Pero, sobre todo, fue una buena experiencia de lo que después yo he pregonado mucho: hablar de lo que no se sabía un instante antes de empezar.

¿Qué nos puedes contar de tus proyectos arquitectónicos tales como "La torre suicida", "La casa del paro", "El museo de la ruina", "La cárcel del pueblo", "Edificio para oficinas". ¿Por qué llamas a estos proyectos de "arquitectura prematura"?

Justo el año siguiente al "Coloquio-conferencia", empecé a hacer, en serio, una cosa que desde mi primera juventud había hecho a salto de mata: proyectar edificaciones. Lo que ocurre es que éstos no eran proyectos "puros", sino contaminados por

origen
Eran :
arquít
podían
El usc
todo, c
xos, es
nico q
ellos te
de est
que me
poder;
no mu
en su p

fin del
positiv
la socie
de hor
escand.
evident
much
yecto, j
es verd:

P.
bién la
otra asj
y de ot
cia, es
Meterse
super a
cado...
nuir t
funcion
alma).

Y
Constru
en la q
guardar
que "cri
arte de l
lo, sino
sino un
razón. /

Poco puedo añadir a lo que decía antes, al hablar de la arquitectura prematura. Pero sí os puedo decir que mucho antes, más de diez años antes, ya hice una encuesta en la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo, en Madrid, en la que preguntaba a los asistentes: "¿Hasta cuándo van a seguir inaugurándose museos de arte contemporáneo?"

¿Qué diferencia existe entre la galería y el museo?

No lo sé. Puede que sea que el museo es más estable. (Tiene gracia esa bobada del teatro: "compañía estable" del teatro Tal; como si el teatro no fuera estable de por sí). También tiene gracia que los museos aspiran a ser móviles, vivos... tienen salas de exposiciones temporales... es decir, aspiran un poco a ser como galerías, pero no sueltan ni una de sus obras. Y las galerías se vuelven locas de contento cuando una obra que estaba allí se la llevan a un museo. ¡Es que son como niños!

¿Qué opinas de la crítica y de los críticos de arte?

Siempre se ha dicho una cosa que me parece injusta y que, sobre todo, no es criticable, si es que es cierta: "el crítico es un artista fracasado". Uno puede, perfectamente, fracasar en una cosa y dedicarse a otra.

Lo que a mí me parece más preocupante es que el crítico renuncia a ser artista, que no aprovecha, estando tan cerca

de él, la oportunidad, que a todos obliga, de ser artista.

Ocurre, además, que el crítico no lo es en primera instancia. Me explico. El verdadero artista no hace otra cosa que criticar a su medio; el crítico le critica a él... Lo que yo me pregunto es por qué el crítico no da el salto directo a criticar a la sociedad.

Otra cosa es, en lo que me preguntáis, la crítica y el crítico institucionalizados. Los detesto... si es que me ocupara de ellos. Quiero decir, no me importan.

¿Por qué ese rechazo a las camarillas?

¡Un momento! Vosotros presentadme una camarilla como la Generación del 27 y ya veréis si la rechazo. No; claro que no.

Yo rechazo las camarillas de mediocres que sólo por estar en ellas, subsisten.

A mí no me molesta que fulano esté hasta en la sopa gracias a que es un apadrinado de mengano, siempre y cuando fulano tenga algo que emocione. En ese caso, lo único que puedo hacer es darle las gracias a mengano. Pero, ¡a ver; dadme algún ejemplo de ese tipo!

¿Por qué intentas hacer perogrulladas? ¿En qué consisten? ¿Por qué crear una ley para el comercio del arte?

Esas son cosas de 1991, 1992. Yo no intento hacer perogrulladas; las perogrulladas me salen, porque, en un ambiente mixtificado, contaminado y sin

sentimiento
una p

Pense
nos h
no p
que h
sión
caído
en ur
mado
adem
que t
meter
la ver
duda.
hago
al Co
que d
lice t
un se
ga la
diner
Eso
¿no?
ocurr
más
arte

que l
es se
sino
tora
Disfr
Arte".
fuera
sobra
eso e
ámbi

ción
cia
obra

d, que a
sta.
que el cri-
ra instan-
verdadero
a que cri-
tico le cri-
pregunto
da el sal-
sociedad.
o que me
el crítico
os detes-
upara de
ne impor-

chazo a

Vosotros
illa como
ya veréis
ue no.
marillas
por estar

esta que
opa gra-
inado de
cuando
moción.
e puedo
s a men-
e algún

s hacer
consis-
una ley
e?

e 1991,
er pero-
das me
biente
o y sin

sentido, cualquier cosa discretamente auténtica se convierte en una perogrullada.

A ver si me explico mejor... Pensemos un ejemplo. A todos nos ha pasado ir a un banco y no poder cobrar un cheque porque ha habido una caída de tensión y los ordenadores se han caído con ella. El dinero está allí, en un cajón, yo, con mi talón firmado, estoy allí también; hay, además, un empleado que es el que tiene que coger mi cheque y meter el dinero por la ranura de la ventanilla. Eso es así, no hay duda. Imaginemos ahora que yo hago una propuesta a la banca, al Consejo Superior Bancario, que diga que... O mejor, que realice un cortometraje en el cual un señor va a un banco, se apaga la luz, pero el cajero le da el dinero que importa su cheque. Eso parece una perogrullada ¿no? Pues todos sabemos que no ocurre; a pesar de ser la bobada más simple del mundo. Eso es el arte de Perogrullo.

Sobre lo segundo, decir que la ley, el proyecto de ley, no es sobre el comercio del arte, sino que... se llama "Ley Promotora y Reguladora del Ejercicio, Disfrute y Comercialización del Arte". Por lo demás, aunque sólo fuera sobre su comercio, de sobra sabemos que, hoy por hoy, eso es lo más trascendente en el ámbito artístico.

"I. V. M. Oficina de Gestión de Ideas..." ¿Qué diferencia existe entre realizar esta obra en una galería o en otro

espacio como un piso cualquiera?

La diferencia es clara, que "en un piso cualquiera", el mío por ejemplo, llevo realizándola, más o menos, treinta años; y en una galería no lo había hecho nunca. ¿O acaso esta entrevista, si se la mira ampliamente, no es un asunto de la "Oficina de Gestión", aunque hace casi un mes que se cerró? Pero todos sabemos que hay diferencias: las diferencias sociales: en un piso cualquiera la visitan 30 y en una galería 300. Esa es la diferencia. Otra cosa es si me preguntaras qué diferencia de valor o significado tienen ambas cosas. Es una cuestión importante. El deber del artista se limita a que no haya diferencia de significado entre ellas.

¿Tuviste que "poner en la calle" a algún intruso?

Claro que sí. A cuatro. Un artista presuntuoso. Una comisaria de exposiciones, muy rimbombante ella. Un crítico de arte, mayor y despectivo. La mujer de otro crítico de arte, la más contumaz. Tengo que aclarar inmediatamente que ninguna de estas cuatro personas me eran conocidas, ni personal, ni profesionalmente... (lo cual, huelga decirlo, no lo pongo como excusa para mi actitud) fue a su salida cuando supe quienes eran.

Como podéis ver, todos miembros del estamento artístico. ¡Si es que no puede ser: las personas normales son normales!

¿Cómo explicas que en la oficina que tú regentabas había un despacho donde el galerista (Norberto Dotor) seguía con sus negocios?

Lo puedo explicar muy fácilmente: él es el propietario del total del local. A mí me cedió temporalmente la parte más importante. Pero no me traspasó el negocio. Por lo demás, es lógico que siguiera con "su negocio" ya que lo mío no era un negocio.

En la vida todo ha de ponerse en la balanza: él renunció a vender durante un mes, yo renuncié a tener un local entero para mí. Espero que él, en el otro platillo de la balanza haya podido poner algo que la equilibre. Yo, en la mía, ya tenía puesto el contrapeso.

¿Por qué la información sobre este acontecimiento no fue publicada en las páginas de información general o en las de economía?

Se hicieron muchos esfuerzos para conseguirlo. Se pensó en las páginas color naranja de "El País"; entre otras cosas porque están muy bien hechas. No fue posible.

Así que la respuesta a esta pregunta es que los esquemas periodísticos son sumamente rígidos. Lo más que se nos ofre-

ció es sacar una gacetilla en una página de chismorreos o anecdotario, teniendo en cuenta lo "curioso" de la exposición.

¿Qué te parece la carta de Juana de Aizpuru sobre la compra de una obra de Bruce Nauman?

¡Ah!, es un asunto grave, aunque lo tomemos cómicamente. No estoy informado de cómo va la cosa, pero tengo para mí que se ha producido una reacción saludable. Todo el mundo con quien yo he hablado tenía una visión muy clara y negativa del asunto. No me cabe duda de la buena intención (desde el punto de vista interesado de los amantes del arte institucionalizado) de la campaña. Lo que pasa es que es algo que no se puede consentir. Creo sinceramente que es indignante. Digo esto aquí, porque a Juana de Aizpuru se lo dije por escrito. Yo creo, honradamente, que a mí no se me puede pedir dinero para comprar una obra de arte de 34 millones de pesetas a un señor de Kansas, pongo por caso. Lo considero absolutamente indefendible.

¿Deseas añadir alguna cosa más?

No puedo. He dicho todo lo que sabía.

Entrevista realizada por Manuela Martínez y Juan Agustín Mancebo. Junio de 1994

A Cont

21. Pedro G. Romero: "Conversación con Federico Guzmán", Arena
no.1, Madrid, febrero 1989.

Los artistas FEDERICO GUZMÁN y PEDRO G. ROMERO hablan en la siguiente conversación de lo que fuera una memoria compartida; acotando con ello tanto la genealogía como las afinidades y diferencias de sus obras en el momento actual.

F.G.: Recordando ahora piezas mías anteriores, veo con curiosidad la manera en que cambian los contenidos de un cuadro en estado de proyecto respecto al resultado final. Me interesa la flexibilidad que permite a la obra quedarse suspendida entre dos afirmaciones que pueden ser contradictorias.

P.G.R.: Lo que ocurre a menudo, y en la medida que tu lo fuerzas, es que aunque tengas un proyecto absolutamente planificado, cualquier giro o nuevo rumbo que siga el trabajo revela aspectos diferentes de obras anteriores, nuevos sentidos ya sea en los planteamientos formales, de imagen o respecto a sus referencias.

F.G.: En el caso concreto del dibujo *La inundación*¹ se trataba de dibujar en milímetros mi número de teléfono, y sin embargo partía de la sensación que me evocaban esos cuadros sobre *Las despedidas* de Boccioni, algo muy melancólico; y reflexionando sobre el resultado me di cuenta de que además de afirmar al emisor —el artista que emite esas líneas— como *Muerto* o como *Huero* asumía otra visión paralela en el deseo del contacto, de superar barreras de distancia. Creo que es importante mantener esa tensión que permite al cuadro generar ideas una vez fuera del control del autor.

P.G.R.: Al hablar de Boccioni recuerdo nuestra, y de un grupo de amigos, afición temprana por el movimiento futurista²; de qué manera partiendo de un proyecto racional como lo era la técnica y la ciencia, su radicalidad, de la que provenía nuestra admiración adolescente, lo llevaba a un extremo absolutamente irracional. Lo que podría parecer una juvenil *simpatía por el diablo* generó de alguna manera constantes en nuestro trabajo, como concepciones de la velocidad o la energía bajo cierto carácter épico y social, que teniendo su origen en esa mitología moderna manejábamos de forma reversible. Esto y el descubrimiento evidente de la figura de Duchamp, que al menos para mí, me sirvió de canal intro-



F. GUZMÁN Y P. G. ROMERO: TILMENDASTA. TEATRO DE C.C.O.O., SEVILLA, 1985.

ductorio hacia una concepción más amplia del arte, más amplia y no reductiva.

F.G.: Claro que esa adhesión correspondía más a una afinidad de temperamento que a la adhesión a cualquier programa ideológico. De hecho, el paso que nosotros establecimos entre el maquinismo futurista y el maquinismo dadaísta se produce precisamente por eso y supone el inicio de una contemplación mitológica de la figura de Duchamp.

P.G.R.: Pero también nos distinguía de una situación provinciana como la de Sevilla, que ya empezaba a cambiar hacia el 85.

F.G.: Nos separaba de cierta vuelta a la pintura un poco militante en general (no ya me refiero sólo a la versión provinciana del neoexpresionismo o la transvanguardia).

P.G.R.: La situación de Sevilla era algo particular y anecdótico; tras el rechazo de la escuela de Bellas Artes, de cualquier clase de Arte, una exposición como *Ciudad Invadida*³ puede verse como transposición de los Salones de pintura que culminaban en el *Armory Show*, estaban los expresionistas, los fauves, los nabis y allí dos futuristas y hasta algunos

surrealistas. Era una situación muy inocente, al contrario de la opinión general que pretende que se cocieran allí estrategias de mercado. Pero yo destacaría entre nosotros una fe ciega en la novedad, en la radicalidad, actitud que me extraña cuando veo cómo reproducíamos tics de moda. Todo era muy provinciano.

F.G.: Fue un momento de aprendizaje. Por entonces yo trabajaba en unos cuadros sobre el teatro⁴ que pusieron punto y final a muchas reflexiones formales para especular más bien en el terreno de la identidad. Lo que me tenía entre manos era buscar los límites donde el yo se desdobra en el *usted* del espectador.

P.G.R.: La influencia que supuso para nosotros Artaud, sobre todo *El teatro* y su doble, su texto más programático. Tú firmabas como «Actor: Federico Guzmán» y yo comencé a trabajar con materiales como el azufre a partir de la figura y la imagen de Artaud. El fue un elemento anómalo separado de cualquier militancia, una manera radical de entender el arte y la vida. Por un lado, la obsesión del teatro como lugar absoluto de la representación, y por otro ligar tan profundamente el teatro en su relación con la vida. De esto mismo se derivaría después nuestro interés por Beuys y por las ceremonias que encarnaban los miembros de Fluxus.

F.G.: Esto supuso una ampliación en las miras de nuestro trabajo, en el sentido de conseguir la introducción de un nuevo lenguaje en nuestros cuadros, ya fuera a través de los nuevos materiales (pólvora, azufre, sal, iodo) que ambos utilizábamos como en el desarrollo hacia otros ámbitos (teatrales, literarios, etc.). Una conclusión técnica de estos cuadros fue empezar a manejar los argumentos más en base a su *presentación* que a su *representación*.

P.G.R.: Y viceversa, en mi caso siempre hay una intención simbólica en el uso, por ejemplo, del material.

F.G.: Se trataba de una postura empírica

que llevaba a resolver el cuadro a base de intervenciones con materiales externos al propio cuadro. El origen de esto no estaba tanto en el collage cubista o el informalismo, que se quedaba en definitiva en un avance formal, sino en claves más duchampianas; y pienso en la obra de Duchamp 'TUM' como ejemplo de *readymade* pintado con un mundo simbólico y lingüístico más amplio.

P.G.R.: En mi caso introducía además una construcción muy didáctica, como los cuadros sobre Artaud, Maiakovsky y pollinaire en los que utilizaba materiales muy concretos —azufre, iodo y cemento— en una lógica continua con la imagen y la literatura. Quería que los cuadros se pudiesen leer de alguna manera y pasar luego a un extremo más crítico sobre la situación de la obra en un contexto determinado. Esto sigue siendo una obsesión en mi trabajo que no ha quedado nada claro y donde seguiré fracasando seguramente. La manera en que el material amplía el significado de la forma. Duchamp, en sus escritos sobre El Gran Vidrio, recoge ese mundo de las sustancias del campo alquímico, y después Beuys como material religioso. Es un deseo narrativo frente al carácter óptico de los diversos informalismos y formalismos, basados en conceptos como el color, la estructura, la pureza, la textura, etcétera.

F.G.: Creo que es, sobre todo, el deseo narrativo lo que constituye uno de los puntos de partida. Deseo narrativo que, por otra parte, asume toda una generación de artistas que enfrentan esa necesidad de contar a los sistemas analíticos utilizados durante los años setenta.

Cuando hago un dibujo sobre la distancia entre dos personas utilizando el material cobre, su expresión a través de este material hace ver que no define ese espacio por *separación* sino por *unión*. En este caso la lógica es literal; en otros, las asociaciones son más abiertas, pero lo que prevalece es una contaminación narrativa muy refractaria al ánimo purista-contemplativo.

P.G.R.: Es un deseo de contar una historia, como la música o el cine han conseguido. Reflejar unas inquietudes o conflictos desde la *circulación de la energía* o el *miedo a la muerte* hasta retratar el acontecimiento más doméstico.

F.G.: Todos, acontecimientos al fin y al cabo extraartísticos. Creo que es la experiencia lo que dota de sentido al objeto y no al lenguaje, que sólo se ocupa de darle forma.

P.G.R.: Y algo más allá de la experiencia, la creación o la invención, quizá fruto de esa misma experiencia.

F.G.: Esta es una idea que aparece continuamente en la obra bajo distintos argumentos como las definiciones del lenguaje como detritus del azar o la reivindicación simbólica del silencio como estado prelingüístico¹.

P.G.R.: Se trata de evitar la tautología y la metalingüística de gran parte de ciertas propuestas objetuales y conceptuales desde los años cincuenta. A mí me interesa más un sistema de trasposición libre del lenguaje que construye un aparato expresivo muy lógico a partir de una elección metafórica.

F.G.: Pero, además, a mí me interesan las categorías tradicionales de pintura, escultura, dibujo. El Cuarto Amarillo, por ejemplo, no es una idea arquitectónica, sino la ampliación del esquema narrativo de un cuadro. Como en el caso de tus esculturas planas, con un interés por resaltar la significación de los materiales frente a los usos formales naturales de la escultura, pero sin dejar de pertenecer a ella.

P.G.R.: Pienso que sí, y en definitiva es toda esa vuelta a lo narrativo lo que nos atraía más de la llamada vuelta a la pintura del principio de los ochenta. Esa necesidad de narrar y *ser* lo extraartístico. Hay, además, una vuelta a la obra de arte única, contradictoria si se quiere. Pero en definitiva es la flexibilidad de la que hablamos. Es la misma contradicción que se da en Duchamp repitiendo el

arte y la vida de los *ready-mades* y creando la obra única en la vuelta al aura del Gran Vidrio y el Etant Donnée; o en Walter Benjamin escribiendo sobre el fin del aura en la obra de arte para resaltar la necesidad del aura en la obra de arte...

F.G.: A mí me interesa, por ejemplo, la expresión material del lenguaje, de la manera en que Smithson relaciona estructuras naturales. Esta idea fue la que me llevó a realizar las piezas del Silencio Homologado; el hecho de que las palabras al pasar por el cable fueran un material constituyente de la obra; es decir, la abstracción del lenguaje para construir la obra. La idea es construir moldes del lenguaje y comparar entre el silencio y el lenguaje por medio de *dibujos-buecos* que están conectados por millares de palabras. Todo de una forma verificable. Como la relación de la obra Número de teléfono conmigo mismo. Una relación clara.

P.G.R.: Son esas relaciones lingüísticas de las que yo hablaba antes. Conexiones *ramonianas*. De aquí parte la inclusión de textos de Ramón Gómez de la Serna en mis escritos sobre tu obra. La arbitrariedad convertida en análisis. La absoluta libertad de las relaciones entre palabras que la crítica acaba confirmando como rigurosa. Hay un juego triangular que se me ocurrió leyendo el texto de Octavio Paz sobre Duchamp. La palabra *Diana*, en español, en el origen del conocimiento de la obra duchampiana, en tus Targets⁶ cubiertas de pintura y en mi vinculación amorosa con una chica llamada Diana sobre la que realizaba especulaciones lingüísticas y literarias que me hicieron recorrer ambos caminos...

Otra cuestión que va muy ligada a la narración es la idea del distanciamiento.

F.G.: Siempre me ha gustado el hecho de que el cuadro genere ideas por sí mismo, que una narración central aparezca con diferentes lecturas provocando ambigüedad, esa contradicción de la que hablaba con respecto a la relectura que hago de mi obra.

P.G.R.: Pero no creo que sean contra-

dicciones, ni ambigüedad en el sentido de que varios niveles de significado no necesitan necesariamente ser opuestos, no es una dualidad moral con la que estamos jugando...

F.G.: Quizá sí; no se trata de una dialéctica en el sentido hegeliano, se trata de mantener la independencia de la obra, su funcionamiento autónomo.

P.G.R.: Yo defiendiendo en el acto creador que el espectador acabe la obra; y eso lo he tenido tan en cuenta como para actuar constantemente con esa idea del espectador y esperar que se comporten así con mis obras. Por otro lado, eso significaría que el artista actuaría como un *medium* de la obra, sobre todo un *medio* implicado como Beuys, o bien un *medio* distanciador como Borges⁷; y aquí influye mucho lo que tu propia vida tenga que ofrecer, pero ambos proyectos son totalmente válidos...

F.G.: Esta polaridad me parece muy rica en el sentido de que puedes pretender trasladar por tu medio al espectador a una dimensión desconocida como hace Duchamp o bien hacer de este medio un paso hacia una transformación real, social y física como hace Beuys. Ambos *sobrevalorados*... En definitiva, saber dónde está el paraíso, si en el cielo o aquí en la tierra.

P.G.R.: Digamos que ambos *sinsentidos* se deben a que la idea de la dimensión desconocida puede partir en Duchamp de una acción absolutamente crítica mientras el paraíso en la tierra es fruto de la acción *religiosa* de Beuys...

F.G.: Es esa rica contradicción de la que yo hablaba, o si quieres, esas posibilidades de sentido, el motor que puede seguir manteniendo una obra... Por ejemplo, la idea de la neutralidad que los *ready-mades* conlleva se ve contradicha ahora que Beatrice Wood⁸ nos habla de un primer interés estético en Duchamp.

P.G.R.: Recuerda que siempre hemos hablado de esa tensión estética en los objetos, no ya por su relación física con modelos diversos de la escultura de vanguardia, sino una belleza clásica, como expreso en el vídeo sobre Duchamp⁹ cuando contrapongo la rueda de bicicleta con la rueda del cuadro de Las Hilanderas de Velázquez...

F.G.: Quizá el concepto de indiferencia, fruto de la neutralidad estética en la elección de los objetos, ha sido un peso para cierto tipo de arte conceptual...

P.G.R.: Sin embargo, yo asumo cierta necesidad de neutralidad en la realización de la obra, sobre todo para la distancia que quiero conseguir y para que la

obra pueda ser interpretada de muchas maneras pero nunca falseada, convertirla además en algo alejado a mí, empresa muy difícil.

F.G.: Estoy de acuerdo y admito la indiferencia, pero si ves una obra como la de On Kawara, aparentemente tan objetiva, y después observas que comunica día a día que sigue vivo, que traza sus recorridos diarios por ciudades mejicanas, que señala su lugar en el espacio y el tiempo, que al final de cada día resume a qué lo dedicó, estamos ante algo más que la indiferencia, y desde luego gracias a la tensión que está provocando la propia contradicción entre la necesidad de comunicación y el dato.

F.G.: Por eso quiero decir que cuando yo planteo el tema de la comunicación lo planteo como una relación periférica, no me interesa un análisis global de códigos o sistemas, sino las fracturas que hay en el individuo y las tensiones que ello provoca, así mi punto de partida es onírico o psicológico la mayoría de las veces.

P.G.R.: Es como tu teoría de los *agujeros* que comunican espacios y tiempos¹⁰; digamos que existe la versión oficial: son los agujeros negros; sin embargo, tus cuadros, fruto de la necesidad de curar tu impotencia, buscan el agujero que permita la comunicación...

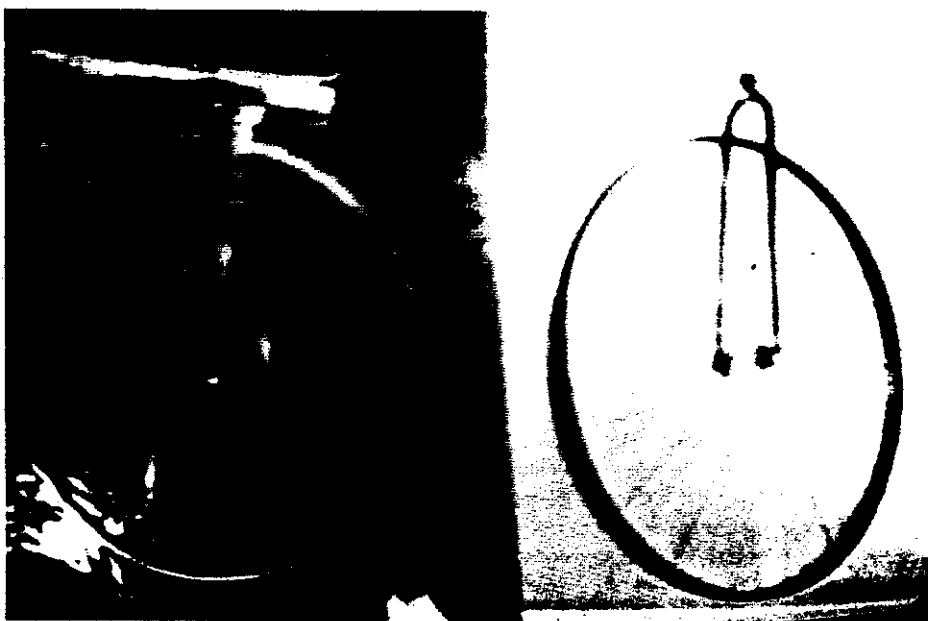
F.G.: ...el cuadro como agujero, como ventana, y la galería como lugar de representación. Por ejemplo, cuando expongo mi número de teléfono real, para mí esa obra funciona como un agujero en el espacio.

P.G.R.: Resulta todo muy metafísico, sin embargo.

F.G.: Sí, pero a mí me gusta *ver* así los cuadros.

P.G.R.: Es la representación como análisis al fin y al cabo, si tú utilizas el agujero, los Espejos de tinta míos son la representación de lo que podría presentar un espejo. El *espejo de tinta* como metáfora última del libro y éste como *espejo del todo* contribuye en el hecho mismo del reflejo a ser utilizado como elemento analítico de la realidad; si con tus agujeros hay un salto a través de lo real, en el espejo el viaje es de ida y vuelta.

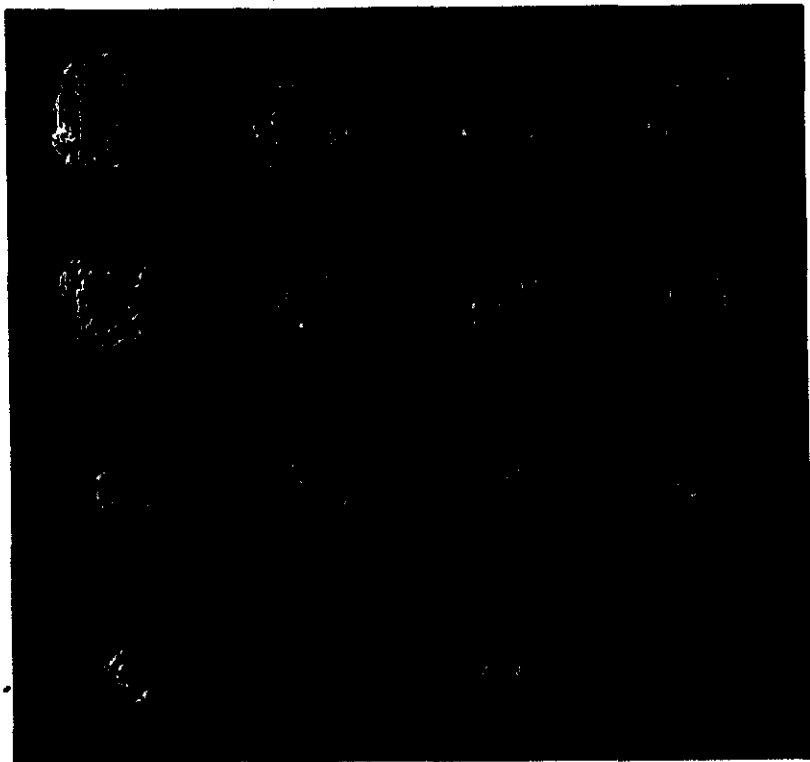
F.G.: Creo que aquí estriba una diferencia fundamental entre ambos, ya que mientras tú críticas la mística de ciertos lenguajes *representándolos*, mi obra trasciende de algún modo la realidad de mis *presentaciones*. Volviendo al origen psicológico en mi interés por la comunicación, cuando yo utilizo la línea de un dibujo o un cable me interesa tanto hablar del espacio de la comunicación como de aquellos que lo habitan; suponemos que al final del cable hay alguien o no hay nadie, pero hablas de personas. No me interesa una codificación como la que pretenden ciertas escuelas teóricas basándose en una sobrevaloración de los medios. Veo que el espacio abstracto de la comunicación está lleno de lagunas e interferencias y que nunca llegamos a tener una *información* concreta. Es decir, en cualquier relación, sea social o privada, ni conociendo el número exacto de BITS y sus contenidos podemos llegar a saber cuál es exactamente el mensa-



PEDRO G. ROMERO. VÍDEO SOBRE DUCHAMP. 1987.



PEDRO G. ROMERO. DISOLUCIÓN. 1989. FOTO/PHOTO. 180X100 cm.



FEDERICO GUZMÁN. DISOLUCIÓN. 1989. GOMA/RUBBER.

je. Esta misma entrevista está llena de vacíos y de huecos que permiten seguir hablando.

P.G.R.: La gente tiene necesidad de que le expliquen, de que le indiquen una sola idea de lo que les ocurre, y cuando esa sola idea se fija, surge, para bien o para mal, el dogmatismo. Cuando las teorías de la comunicación empiezan a influenciar, a crear sistemas, se convierten en puro dogma y, como tal, en instrumentos de poder; así, el Gobierno español y el resto de los europeos son los auténticos seguidores de las teorías de Baudrillard; por eso él sigue negando la existencia del poder. Lo que nadie quiere es que se esté continuamente pensando sin permitir que una sola idea se estanque, esto debe ser el tipo de pensamiento que el arte representa, el movimiento continuo del pensamiento.

Y esas son las conclusiones de Wittgenstein sobre el lenguaje, y es un hecho falso que existan dos filosofías de Wittgenstein; existe el Tractatus convertido en regla y movido continuamente por continuas investigaciones filosóficas; existe el hecho de conocer constantemente una teoría del conocimiento que excluye a la teoría. Pero si lo primero sirvió para los férreos desarrollos de las escuelas positivistas y analíticas, en lo segundo puede encontrarse la coartada posmoderna.

El hecho de que el lenguaje sea producto de diversos juegos o situaciones no significa que se utilice para justificar cualquier tipo de juego.

F.G.: Ocurre lo mismo con todo ese tipo de arte que, al fin y al cabo, está tratando sólo con problemas formales.

P.G.R.: Claro, si la obra de Duchamp sirvió para crear escuelas de puristas, el formalismo bajo la apariencia de concepto (por ejemplo, Donald Judd) sirve como coartada de la libertad; el *todo vale*, la libertad absoluta que se deriva de la obra de Duchamp también se puede convertir en refugio cuando se agotan las ideas. Acaso obras como las de Kiefer o Förg no se diferencian más que en apariencias conjugando ideas semejantes.

F.G.: Esto es lo que provoca el error que se mantiene constantemente cuando analizan nuestras obras.

P.G.R.: Usualmente, el análisis se queda en términos formales sin llegar a ver el significado. Por ejemplo, obras como Disolución, más allá de la imagen de la bomba atómica que yo represento o tu uso de la materia jabón en descomposición lo que nos interesa es la idea de la disolución de lo social; aunque creo que el modo en que nos aproximamos a esta idea desvela otra diferencia entre tu obra y la mía. Utilizamos el mismo tema, pero con matices distintos, y esto es más im-

portante que lo que nos separa en cuanto a su materialización.

F.G.: Yo estoy más en la idea de disolver al individuo en lo social, mientras que para ti es más importante el intento del individuo por disolver la sociedad. ▲

NOTAS

¹ Dibujo realizado en 1989 cuyo desarrollo ha formado parte de la instalación El Cuarto Amarillo.

² Algunas de las exposiciones realizadas entonces con un grupo variable (Francisco Loma-Orsorio, Agustín Povedano, Alonso Gil, Jesús Marín, Victoria Gil) fueron: Dibujos Radicales; Las Antenas del Mundo; Vino en el Salón, los Planos en el Club; La Batalla de los Dibujos; Tilmendasta.

³ Exposición de jóvenes artistas andaluces realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1985.

⁴ En 1984 F. Guzmán realizaba los carteles para la obra El Tambor Futurista, de Pedro G. Romero, que representaría el grupo El Traje de Artaud. Ambos siguieron vinculados a este grupo hasta 1987.

⁵ Por entonces F. Guzmán trabajaba en obras como Dibujos Parlantes, Tipografía, Señales, Anuncio; y Romero escribía unos textos (no publicados) sobre el silencio de Duchamp y el silencio de Wittgenstein.

⁶ En inglés, el término *target* significa blanco de tiro o diana.

⁷ Referencia a la relación de la obra de Beuys de manera biográfica con su obra y a la actitud de Borges desaprobando cualquier vínculo personal con ella.

⁸ Ceramista americana ligada a Duchamp en los años veinte.

⁹ Vídeo realizado en 1987 por Romero sobre los *readymades* de Duchamp.

¹⁰ Hay cierta relación entre estas preocupaciones de Guzmán y las que reflejan obras de Victoria Gil como Las manos en los huecos.